

Dibujos **Madrileños** y  
**Valencianos** del  
siglo XVIII

del Museo de Bellas Artes de Córdoba

Eighteenth-Century  
Drawings from  
**Madrid** and **Valencia**

In The Museo De Bellas Artes, Córdoba

EDITA:  
JUNTA DE ANDALUCÍA.  
CONSEJERÍA DE TURISMO, CULTURA Y DEPORTE.

ARTURO BERNAL BERGUA  
CONSEJERO DE TURISMO, CULTURA Y DEPORTE

SALOMÓN CASTIEL ABECASIS  
SECRETARIO GENERAL PARA LA CULTURA

FERNANDO PANEA BONAFÉ  
DIRECTOR GENERAL DE MUSEOS Y CONJUNTOS CULTURALES

EDUARDO LUCENA ALBA  
DELEGADO TERRITORIAL DE TURISMO, CULTURA Y DEPORTE

JOSÉ MARÍA DOMENECH VÁZQUEZ  
DIRECTOR DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA

I.S.B.N.:

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería  
de Turismo, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía  
© de los textos y reproducciones: los autores

DIBUJOS MADRILEÑOS Y VALENCIANOS  
DEL SIGLO XVIII DEL MUSEO DE  
BELLAS ARTES DE CÓRDOBA

COORDINACIÓN  
JOSÉ MARÍA DOMENECH VÁZQUEZ

PRODUCCIÓN  
DIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS Y  
CONJUNTOS CULTURALES

## CATÁLOGO

TEXTOS  
JOSE MARÍA PALENCIA CEREZO

RESTAURACIÓN Y MONTAJE  
MARÍA JOSÉ ROBINA RAMÍREZ  
FRANCISCA LÓPEZ GARRIDO  
JOSÉ MARÍA PALENCIA CEREZO

FOTOGRAFÍA  
ÁLVARO HOLGADO. CÓRDOBA

DISEÑO GRÁFICO  
ZUM CREATIVOS. CÓRDOBA

IMPRESIÓN  
IMPRENTA TC

SELECCIÓN DE OBRA EXPUESTA  
JOSE MARÍA PALENCIA CEREZO

GESTIÓN ADMINISTRATIVA  
YOLANDA HIDALGO ODRIOZOLA

VIGILANCIA Y MANTENIMIENTO  
ROSARIO QUERO CORDERO  
ROSA RAMÍREZ CARRILLO  
ANTONIO J. CÓRDOBA ROLDÁN  
MANUEL ROMERO MOHEDANO  
JOSE MANUEL MARTÍN MARTÍN  
JOSE PORCEL RUIZ  
FRANCISCO ESTRADA VIÑAS  
FRANCISCO GÓMEZ PRIEGO  
JUANA PÉREZ LOZANO  
VIRGINIA ABRIL CANTARERO  
GUADALUPE MARTÍN GÓMEZ  
JUAN MIGUEL AGUADO SEDANO  
ANTONIO ORTIZ HERNÁNDEZ  
SALUD DEL RÍO ENCUENTRA

AGRADECIMIENTOS  
PATRIMONIO NACIONAL. BIBLIOTECA REAL  
BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA  
MUSEO NACIONAL DEL PRADO  
REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO  
MUSEO LÁZARO GALDIANO  
MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

DIBUJOS **MADRILEÑOS** Y  
**VALENCIANOS** DEL SIGLO XVIII  
del Museo de Bellas Artes de Córdoba

EIGHTEENTH-CENTURY DRAWINGS  
FROM **MADRID** AND **VALENCIA**  
In The Museo De Bellas Artes, Córdoba

*José María Palencia Cerezo*

El Museo de Bellas Artes de Córdoba es conocido por conservar entre sus fondos una de las colecciones de dibujos más importantes del país, con obras que van del siglo XVI al XX. Continuando con la labor de investigación y difusión encomendadas al Museo, en esta ocasión se ha programado una exposición dedicada a los dibujos del siglo XVIII de autores de las escuelas valenciana y madrileña.

Con el cambio de dinastía a los Borbones a principios del siglo XVIII, Madrid se consolidó plenamente como centro artístico con un gran desarrollo de las artes plásticas, sobre todo a partir de la creación en 1752 de la Real Academia de San Fernando. La capital tuvo múltiples conexiones con la escuela valenciana y las relaciones entre sus pintores fueron frecuentes.

Las obras contenidas en este catálogo conforman un grupo que no habían sido tratados antes en su conjunto. En el ámbito madrileño destacan las obras de artistas como Antonio y Zacarías González Velázquez, Luis Paret y Manuel Salvador Carmona, y por parte de la escuela valenciana podemos señalar a los artistas Juan Conchillos, José Camarón y Mariano Salvador Maella.

La mayoría de estos dibujos proceden de las compras realizadas en dos momentos: de 1877 que se adquiere la colección Saló y Junquet y de 1917 cuando se compra la colección del Conde de Torres-Cabrera. Junto a ellos tenemos dos que ingresaron en 1922 en la donación de Ángel Avilés, otro que forma parte de la colección Inurria depositada por el Ayuntamiento en 1943 y uno adquirido por la Junta de Andalucía en 2002.

Con esta exposición el Museo pretende dar a conocer su labor de investigación y difundir dichos conocimientos, mostrando fondos que hasta ahora no se habían expuesto juntos. Gracias a la dedicación de José María Palencia tanto la exposición como el catálogo han podido llevarse a cabo.

**José María Domenech Vázquez**  
Director del Museo de Bellas Artes de Córdoba

*“El dibujo se puede llamar la lengua de las Artes,  
porque con él se habla a los ojos  
y se les pinta la idea  
que no existía más que en el pensamiento.”*

Pablo de Olavide

---

*“Drawing may be called the language of the Arts,  
for with it one speaks to the eyes  
and illustrates for them the idea  
which had only existed in the mind.”*

Pablo de Olavide

Desde que en 1926, a propósito de la publicación del primer catálogo de la colección de dibujos antiguos del Instituto Jovellanos de Gijón, José Francés enjuiciara la del Museo de Bellas Artes de Córdoba como una de las más importantes de España, equiparándola a la de esa institución y a las de la Biblioteca Nacional, Biblioteca Real, Museo del Prado y Academia de San Fernando (véase Francés, 1926), la colección cordobesa no ha dejado de crecer, haciendo honor a la alta consideración que el crítico español, con toda justeza, le otorgara. Hoy, casi un siglo después, dicha circunstancia de incremento se sigue cumpliendo, aunque no corre paralela al conocimiento que se tiene de ellos, ya que muchos más han sido los avances que se han producido en cuanto a su estudio científico y difusión.

Así podrían ponerlo de manifiesto los treinta y seis dibujos que este catálogo recoge, aunando obras que ya se encontraban en el museo cuando Francés escribía su crónica, pero también otras llegadas posteriormente. El mayor aporte lo sigue proporcionando la colección fundacional de dibujos del Museo, proveniente, por adquisición, de la que había reunido en vida el pintor José Saló y Junquet (Barcelona, 1810 – Córdoba, 1877), con un total de diecinueve. En segundo lugar, le sigue en número, el también segundo gran aporte de dibujos al museo, producido igualmente por compra en 1917, muy probablemente de la colección reunida en la ciudad por Ricardo Martel y Bernuy, IX Conde de Torres- Cabrera Córdoba (Córdoba, 1832-1917) (véase Palencia Cerezo, 2023), que aporta un total de nueve. Pero también se exhiben y catalogan otros dibu-

When Instituto Jovellanos in Gijón published the first catalogue of its collection of old master drawings in 1926, José Francés ranked that of the Museo de Bellas Artes, Córdoba, among the finest in Spain, on a par with the collections of that institute, Biblioteca Nacional, Biblioteca Real, Museo del Prado and Academia de San Fernando (see Francés, 1926). And the Córdoba collection has grown steadily since then, living up to the Spanish critic's justifiably high opinion of its merits. Today, nearly one century later, that growth is continuing, though not at the same pace as our knowledge of the drawings, as great strides have been made in the areas of scholarship and publication.

The truth of this is borne out by the thirty-six drawings in this catalogue, which combines works that were already at the museum when Franco wrote those words with others which arrived at a later date. The largest single group is still the museum's founding collection of drawings, nineteen pieces assembled by the painter José Saló y Junquet (Barcelona, 1810–Córdoba, 1877) and acquired by the institution. The second largest—nine drawings in total—was purchased in 1917 from the collection amassed in this city by Ricardo Martel y Bernuy, 9th Count of Torres-Cabrera Córdoba (Córdoba, 1832–1917) (see Palencia Cerezo, 2003). However, other drawings that came later are also displayed and described: two donated by Córdoba native Ángel Avilés Merino in 1922, one acquired in 1932, four pieces that entered the museum in 1943 on long-term loan from Córdoba City Council and had originally belonged to the sculptor Mateo Inurria, and one bought on the Span-

jos llegados en momentos posteriores. Dos donados por el cordobés Ángel Avilés Merino en 1922, uno adquirido en 1932, cuatro depositados en 1943 por el Ayuntamiento de Córdoba que fueron del escultor Mateo Inurria, más uno adquirido por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía del mercado español de arte en 2002.

La idea en esta ocasión ha sido, exponer y catalogar por primera vez de manera conjunta los dibujos debidos a artistas madrileños y valencianos cuya vida se desarrolló a lo largo del siglo XVIII, o que su existencia alcanzó, al menos, parte del mismo. En este sentido, catorce serían madrileños y veintidós valencianos, aunque resultaría difícil mantener una clasificación rígida entre un ámbito y otro, toda vez que existen varios artistas valencianos que trabajaron más años en Madrid que en Valencia. Las razones que han existido para efectuar esta elección, no solo se han basado en el número e importancia de los dibujos existentes, sino también esa profunda ósmosis que se dio entre Madrid y Valencia a lo largo de toda la centuria, donde puede decirse que Valencia produjo a muchos de los mejores artistas del país, aunque luego, por diferentes razones, pasaron a trabajar a la capital de España. La nómina sería importante si a los pintores sumásemos los escultores, grabadores, plateros, etcétera. Pero para quedarnos solo con el ejemplo y en el ámbito que nos ocupa, podríamos señalar los casos de José Camarón, Mariano Salvador Maella, o también Vicente López Portaña, aunque éste, por diferentes razones, haya tenido que quedar fuera de este proyecto.

No cabe duda de que en la época a que pertenecen las obras que aquí se catalogan, el dibujo había cobrado en España un vigor inusitado. Mucho mayor, si cabe, que el que había tenido en épocas anteriores, cuando aún permanecía circunscrito a los talleres de los artistas, o a esas incipientes academias de carácter no oficial donde los artistas, en nuestras primeras ciudades, principiaban a formarse. Ahora, fundamentalmente durante la segunda mitad de la centuria y especialmente con la creación en Madrid el 13 de

ish market in 2002 by the Regional Ministry of Culture of Andalusia.

The idea on this occasion has been to exhibit and catalogue—together for the first time—drawings by artists from Madrid and Valencia who were active in or alive for at least part of the eighteenth century. Madrid is represented by fourteen and Valencia by twenty-two, although the division is not always clear-cut as there are several Valencian artists who spent more years in the capital than in the land of their birth. This choice was not based solely on the number and importance of existing drawings from both places, but also on the profound osmosis that connected Madrid and Valencia throughout the 1700s: Valencia produced many of the country's best artists, who for different reasons often ended up working in Madrid. The list would be very long if we considered sculptors, engravers, silversmiths and other artists in addition to painters, and even within that limited circle there are several notable names—José Camarón, Mariano Salvador Maella and Vicente López Portaña, for example—that were excluded from this selection for various reasons.

During the period in which these works were produced, drawing undoubtedly flourished with unusual vigour, certainly far more than it had enjoyed in earlier times, when it was confined to artists' workshops or the first unofficial academies that were just beginning to train artists in Spain's leading cities. Starting in the mid-eighteenth century, and especially after 13 June 1752, when Ferdinand VI sponsored the creation of a fine arts academy in Madrid that would become the arbiter of artistic taste across the country, the practice and teaching of drawing—traditionally considered the first step to learning any art—increased significantly. From the outset, that academy, dedicated to Saint Ferdinand (San Fernando) in the king's honour, regulated the drawing instruction offered not only at its Madrid headquarters in Madrid and branches but also at the different provincial schools that cropped up like subsidiaries across the peninsula—mainly in major cities such as Valencia, Barcelona, Zaragoza, Valladolid and Seville.

junio de 1752, de una Academia de Bellas Artes patrocinada por Fernando VI, que habría de convertirse en la rectora del gusto artístico en todo el país, el dibujo y su enseñanza, que ya tradicionalmente era considerado la base del aprendizaje de cualquier arte, experimentará un aumento notable. Como es conocido, dicha Academia, puesta bajo la advocación de San Fernando, desde un primer momento reglamentó su enseñanza en todas sus sedes, tanto en la principal madrileña y sus sucursales, como en las distintas escuelas provinciales que, a modo de filiales, fueron surgiendo por la geografía peninsular. Principalmente en las grandes ciudades, como Valencia, Barcelona, Zaragoza, Valladolid o Sevilla.

Con esta situación, desde la misma llegaría a articularse una metodología basada en el aprendizaje progresivo de la disciplina, que se dividió en tres etapas sucesivas: las salas de principios, las de yeso y las del natural. Así, el alumno o aprendiz comenzaba por lo más elemental y sencillo, - como la copia de partes, elementos o composiciones bidimensionales -, y continuaba gradualmente hacia lo más complejo, -el modelo vivo o del natural -, pasando por la reproducción de objetos tridimensionales o estatuas. El fin último de esta concepción mimética del aprendizaje del arte, sería la representación del cuerpo humano, considerado éste como el más alto ideal de perfección y belleza. Normalmente se comenzaba con la copia, en distintas posturas, de elementos aislados, como ojos, bocas, orejas, manos y pies, para continuar con la realización de cabezas y medias figuras, terminando con la consecución de figuras enteras. Los estudios se completaban con nociones de anatomía referentes a la constitución y funcionamiento de huesos y músculos, contándose con el auxilio de un material didáctico consistente en cartillas de estampas u hojas de dibujo realizadas por profesores y alumnos premiados, que ser utilizaron de modelo para las clases (véase Ciruelos Gonzalo, 1994).

Una vez superado este estadio, el alumno estaba predispuesto para componer sus propias creaciones y presentarse a los distintos concursos o premios que le facilitaban el as-

This situation eventually gave rise to a methodology whereby students gradually learned the discipline in three stages or steps: basics, plaster and life. They began by learning the simplest, most elementary skills (copying parts, elements or two-dimensional compositions), moved on to drawing three-dimensional objects or statues, and finally graduating to the most difficult task of life drawing, replicating a living model. The ultimate aim of this mimetic approach to art education was to be able to represent the human body, the highest ideal of perfection and beauty. Apprentices usually began by copying isolated features—eyes, mouths, ears, hands and feet—in different poses, continued with heads and half-length figures, and ended with full-length depictions. The academic experience was rounded out by a working knowledge of what bones and muscles are made of and how they work, taught with the aid of illustrated cards or plates made by teachers and prize-winning students that were used as class models (see Ciruelos Gonzalo, 1994).

Once they had gone through all these stages, students were ready to devise their own compositions and participate in contests or competitions that would take them to the next level. This learning method produced a copious amount of works by both instructors and students, most of which have survived to the present day and can generally be found in the archives or exhibition halls of the different schools that generated them.

Meanwhile, the newfound appreciation for classical Mediterranean culture that would give rise to the neoclassical style was taking hold at these academies. This novel aesthetic trend brought the German artist Anton Raphael Mengs to Spain as well as works by the leading Italian masters of the day, which would have a decisive impact on Spanish artists. For instance, the San Fernando academy was keen to purchase (and did, in 1775) a substantial collection of drawings by Carlo Maratta and his workshop from Andrea Procaccini's widow, which were copied by young apprentices in Madrid and significantly influenced the

cender a niveles superiores. Todo ello dio lugar a la creación de una profusa cantidad de obras de maestros y alumnos, la mayoría de las cuales han llegado hasta nuestros días, generalmente conservadas en los archivos o estancias museísticas de los distintos centros de enseñanza que los produjeron.

Paralelamente, en ellas se fue instalando el nuevo gusto por la cultura clásica mediterránea, que confluían en el estilo llamado Neoclásico. Bajo esta nueva ideología estética, además de estar justificada la venidada a España del alemán Anton Raphael Mengs, las creaciones de los más famosos maestros italianos del momento, supondrán también un factor decisivo para nuestros artistas; quedando plenamente justificado, por ejemplo, el interés demostrado por la Academia de San Fernando en la compra, efectuada en 1775, de una significativa colección de dibujos de Carlo Maratta y taller a la viuda de Andrea Procaccini, que serán copiados en Madrid por los jóvenes aprendices, ejerciendo una notable influencia sobre el panorama iconográfico y compositivo del arte español de la segunda mitad del siglo.

De ello existen notables ejemplos en este trabajo, que incluye la catalogación, por primera vez, de la docena de dibujos que el Museo posee atribuidos a José Camarón y Bonanat. Curiosamente, estos dibujos, ninguno de los cuales está firmado, fueron tenidos por Rafael Romero Barros, su primer catalogador, como obras de Pedro Pablo Montaña (Barcelona, 1749 - 1803), un pintor discípulo de Josep Llanes, que estudió con Francesc Tramulles. En 1775 consiguió la plaza de ayudante de director de la escuela de la Lonja de Barcelona y llegó a ser director de la Escuela de Nobles Artes, y también miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y de la madrileña de San Fernando.

Sería difícil de explicar porqué Romero los atribuyó a Montaña, para lo que se podrían argüir dos hipótesis razonables. La primera sería que el propio Saló los considerara de Montaña, y así se lo hubiese transmitido a Romero. No olvidemos que ambos coincidieron en Córdoba desde 1862, en que el

iconographic and compositional characteristics of Spanish art in the latter half of the century.

Several notable examples can be found in this publication, in which the dozen drawings at the museum attributed to José Camarón y Bonnat are catalogued as such for the very first time. Oddly enough, Rafael Romero Barros, the first to catalogue them, attributed these unsigned drawings to Pedro Pablo Montaña (Barcelona, 1749-1803), a painter who was a disciple of Josep Llanes and studied under Francesc Tramulles. In 1775 he landed the post of assistant director of the Llotja school in Barcelona and later became director of the Escuela de Nobles Artes and a member of the Real Academia de Bellas Artes de San Carlos in Valencia and the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid.

Although it is hard to explain why Romero attributed them to Montaña, there are two possible hypotheses. The first is that Saló, the original owner, believed them to be the work of Montaña and conveyed this information to Romero. We must remember that both men were in Córdoba between 1862, when the head of the Romero de Torres family moved there from Seville, and 1877, when the Catalan artist died (he had moved to Córdoba as a twenty-year-old in 1830). Saló had been educated and trained in the Barcelona art world. He had attended the fine art school of the Consolat de Comerç, where he was taught how to make plaster casts from life by Damián Campeny and painting by Salvador Mayol Ferrant. Although Montaña had already died when Saló was living in Barcelona, he was undoubtedly still quite famous in the city, having painted important religious buildings such as the cathedral, the Basílica de la Mercè and the bishop's palace, as well as secular landmarks like the Customs House or the Llotja de Mar. These circumstances, combined with the fact that none of the drawings were signed, may explain why their owner believed them to be the work of this renowned Catalan teacher, or perhaps of his ill-fated son, who did not live long but carried his father's middle name.

progenitor de los Romero de Torres llega desde Sevilla, hasta 1877, cuando el catalán fallece, el cual se encontraba ya aquí desde 1830, es decir, desde los veinte años de edad. Saló se había formado en el ambiente artístico de la ciudad condal. Había estudiado en la Escuela de Bellas Artes del Consulado de Comercio, donde había tenido como profesor de modelos de yeso del natural a Damián Campeny, y en pintura a Salvador Mayol Ferrant. Aunque cuando vivió en Barcelona Montaña ya había muerto, no cabe duda de que su fama allí era notable, ya que había pintado en importantes templos de esa ciudad, como en la catedral, la basílica de la Merced, e incluso en el palacio Episcopal. O también en edificios civiles, como la Aduana o la Lonja. Dichas circunstancias, unidas al hecho de que ninguno de estos dibujos estuviese firmado, habrían posibilitado el que su poseedor los considerase de este célebre profesor catalán. O también, por qué no, de su malogrado hijo, que vivió poco tiempo, pero llevó el segundo de los nombres de su progenitor.

Pudo suceder también que la atribución fuese del propio Romero, que aunque formado en Sevilla, también sintió una especial predilección por la pintura catalana. Recordemos su manifiesta admiración por la de su coetáneo Ramón Tusquets Maignon (Barcelona, 1837 -1904), cuya pintura costumbrista de primera época también llegaría a ejercer una notable influencia en su obra. Sea como fuere, en el inventario mecanografiado del Museo de 1943, estos dibujos ya figuran como de Camarón, por lo que la rectificación debió de haber corrido a cargo de Enrique Romero de Torres, su sucesor a partir de 1896.

Por el número de obras, el segundo artista representado será Mariano Salvador Maella, con seis dibujos. De los seis, cuatro fueron propiedad de Mateo Inurria y dos de ellos eran suficientemente conocidos tras ser estudiados por varios expertos en el artista. Los otros dos, inéditos hasta el momento, se le atribuyen ahora por primera vez. Llegaron al Museo por depósito del Ayuntamiento de Córdoba tras la compra de su legado a su viuda, al objeto de hacerle un

The second possibility is that the attribution originated with Romero himself, who though trained in Seville also had a special predilection for Catalan painting. For instance, he made no secret of his admiration for the work of his contemporary Ramon Tusquets Maignon (Barcelona, 1837-1904), whose early genre painting significantly influenced Romero's own work. In any event, these works were already associated with Camarón on the typewritten museum inventory from 1943, so the correction must have been made by Enrique Romero de Torres, who succeeded him in 1896.

The second artist in this selection by number of works is Mariano Salvador Maella, with six drawings. Four of them belonged to Mateo Inurria, and two were already fairly well known after having been analysed by several experts on the artist. The remaining two have not been published before and are now being attributed to Maella for the first time. They entered the museum on long-term loan from Córdoba City Council after Inurria's estate was purchased from his widow with the intention of creating a museum in his hometown, which they did. It is not entirely clear how they ended up in his hands. García de la Torre noted that he may have inherited them from his father (García de la Torre, 1997, p. 196), Mateo Inurria Uriarte, a Valencian by birth who, finding himself stationed in Seville, resigned his army commission to enter the workshop of decorative sculptor José Lainosa Genovés, father of his future wife Vicente Lainosa Corcolla. The couple were married on 22 April 1860 at the parish church of Santa Marina de Aguas Santas in Córdoba, where the entire family had moved shortly before in search of better working conditions.

In addition to these two new drawings that have entered the Maella orbit, a dozen hitherto anonymous drawings have also found authors. In the Madrid arena, one has been assigned to Antonio González Ruiz and two to different members of the González Velázquez family (Luis, Antonio or Zacarías); and in the Valencia sphere, three are attributed to Juan Conchillos while another two have been tentatively linked to

museo en su ciudad natal, como se hizo. Los mecanismos de llegada a sus manos no están del todo claros. García de la Torre apuntó que pudo haberlos heredado de su padre (García de la Torre, 1997, p.196) Mateo Inurria Uriarte, que era valenciano de nacimiento, el cual, siendo oficial con destino en Sevilla, abandonó el ejército para entrar en el taller del escultor decorador José Lainosa Genovés, padre de su futura esposa, Vicenta Lainosa Corcolla, con la que contraería matrimonio el 22 de abril de 1860 en la iglesia parroquial de Santa Marina de Aguas Santas, ya que poco antes, buscando mejores condiciones de trabajo, toda la familia se había trasladado a vivir a Córdoba.

Junto a estos dos nuevos dibujos insertados en la órbita de Maella, se dota de autoría a una docena de dibujos hasta ahora anónimos. Del ámbito madrileño, concretamente uno a Antonio González Ruiz y dos a diferentes miembros de la familia González Velázquez, como Luis, Antonio y Zacarías. Del ámbito valenciano se adjudican tres a Juan Conchillos, mientras que otros dos dibujos se relacionan con Luis Paret, aunque no se apuesta por una atribución clara. En conjunto, serán un total de dieciséis nuevos dibujos los que se saquen de un incierto anonimato mantenido hasta ahora, que en nada contribuía a patentizar su relevancia.

Luis Paret, although the attribution is not entirely clear. A total of sixteen drawings have finally been lifted out of the haze of anonymity which has hitherto made it very difficult to appreciate their relevance.

## 1. Dibujos del ámbito madrileño

### 1. Drawings from the madrid sphere

**JUAN DOMINGO OLIVERI**  
(Carrara, 1706 - Madrid, 1762)

La figura de Jean Domenico Oliveri, escultor italiano afincado en España al servicio de la corona, nos es bien conocida gracias fundamentalmente a la tesis doctoral de María Luisa Tárraga (véase Tárraga Baldó, 1992), que cerró prácticamente todos los flecos y dudas que sobre él se venían teniendo. Nacido en Carrara, cuna del mármol italiano, se formó allí trabajando junto a su padre, pasando luego a Turín al servicio del rey de Cerdeña. Luego fue llamado a Madrid por el marqués de Villarías, secretario de estado de Felipe V, para quedarse aquí definitivamente, obteniendo el nombramiento de primer pintor del rey y la ciudadanía española. En 1741 creó una Academia de escultura en las habitaciones del Palacio Nuevo, donde tenía fijada su residencia, que sirvió de precedente inmediato para la formación de la junta preparatoria para la fundación, tres años más tarde, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que, tras su creación oficial en abril de 1752, - ahora bajo el patrocinio de Fernando VI -, sería su primer director general.

A partir de 1749, junto al escultor Felipe de Castro, tuvo una intervención destacada en la decoración escultórica del Palacio Nuevo, para lo que se sirvió de un elevado número de ayudantes, como Luis Salvador Carmona, Felipe del Corral, Juan de Villanueva, Alejandro Carnicero, Roberto Michel, Juan Porcel y Juan Pascual de Mena, que hicieron allí diferentes piezas decorativas en piedra caliza de Colmenar, las cuales fueron desmontadas en

**GIOVANNI DOMENICO OLIVIERI**  
(Carrara, 1706–Madrid, 1762)

The figure of Giovanni Domenico Olivieri, an Italian sculptor who came to work for the Spanish crown and was known as Juan Domingo Olivieri in Spain, is well known mainly thanks to the doctoral dissertation of María Luisa Tárraga (see Tárraga Baldó, 1992), which neatly clarified practically all remaining doubts and details about his life. He was born in Carrara, the cradle of Italian marble, and trained there alongside his father before going to serve the King of Sardinia in Turin. Later he was summoned to Madrid by the Marquis of Villarías, Philip V's secretary of state, and there he remained, eventually becoming chief painter to the king and obtaining Spanish citizenship. In 1741, Olivieri created a sculpture academy in a set of rooms inside the New Royal Palace, where he also resided. His initiative was the immediate precedent of the Preparatory Committee for the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, formed three years later, and once the new academy was officially created and placed under the patronage of Ferdinand VI in April 1752, he became its first director.

Starting in 1749, Olivieri—and fellow sculptor Felipe de Castro—had an important part to play in creating sculpted decorations for the New Palace, and to this end he recruited a large group of assistants, including Luis Salvador Carmona, Felipe del Corral, Juan de Villanueva, Alejandro Carnicero, Roberto Michel, Juan Porcel and Juan Pascual de Mena, who carved different ornamental pieces in Colmenar limestone that were tak-

1760 por orden de Carlos III debido al cambio de gusto. Dichas piezas quedaron en un primer momento almacenadas, hasta que, a partir de 1787, fueron distribuidas por distintos jardines y parques españoles.

Aunque fue fundamentalmente un típico cincelador de mármol, realizó también algunas obras sobre madera, como la *Virgen del rosario* de la parroquia de Irurita (Navarra) (véase García Gainza, 1986), o la *Inmaculada Concepción* de una colección particular de Vitoria que fue dada a conocer por Tabar Anitua (Tabar Anitua, 2008). Por todo ello, se le considera una figura clave en la introducción en España de la escultura del barroco italiano de transición al rococó.

Respecto al campo del dibujo, hay que señalar que no se conservan muchos dibujos suyos. Salvo un diseño académico perteneciente a la Academia de Bellas Artes de Sevilla que representa *Dos cabezas de angelitos*, casi todos los que han llegado a nuestros días son de signo arquitectónico, realizados para distintas decoraciones del Palacio Real de Madrid, los cuales se conservan en su archivo: diseños para las puertas de entrada, arcos de la galería principal y puertas principales. También se le conoce algún diseño de medalla, como la relativa a la *Proclamación de Fernando VI*, en el Palacio Real, que sirve particularmente para conocer cómo realizaba un dibujo de trazo fino muy incisivo, debido a la utilización de un lápiz de punta muy fina poco dado a detalles pictoricistas. Factor éste, que, acompañado del análisis de las formas y plegamiento de paños que presentan las figuras, nos sirven de pauta para adjudicarle los dos dibujos que a continuación se catalogan, hasta ahora anónimos en los diferentes inventarios históricos del Museo.

Encerradas en nichos arquitectónicos, presentan sendas esculturas de bulto redondo de San Francisco de Sales y San Carlos Borromeo, dos santos de especial devoción para los oratorios de San Felipe Neri, por lo que no es de extrañar que hubiesen llegado a Córdoba, -a la colección Torres Cabrera- para servir de modelo a las que hubo en el oratorio cordobés de esta advocación, las



1.1.-Madrid. Fachada de la iglesia de Santa Bárbara. Exconvento de las Salesas Reales.

en down by order of Charles III in 1760 due to a change in prevailing tastes. Those pieces were initially placed in storage, but after 1787 they were distributed among different Spanish parks and gardens.

Although Olivieri was essentially a typical marble chiseller, he also did some wood carvings, like the *Virgin of the Rosary* in the parish church of Irurita, Navarre (see García Gainza, 1986) or the *Immaculate Conception* in a private collection in Vitoria first published by Tabar Anitua (Tabar Anitua, 2008). For all these reasons, he is considered an instrumental figure in bringing the Italian sculpture of the Baroque-Rococo transition period to Spain.

Unfortunately, Olivieri did not leave many drawings behind. Except for an academic sketch of *Two putti heads* owned by the Academia de Bellas Artes in Sevilla, nearly all of the works that have survived to the present day are architectural drawings made for different decorative features in the Royal Palace of Madrid and preserved in the palace archives: designs for entrances, arches in the main gallery, and main doors. There are also a few medal designs, such as the one of the *Proclamation of Ferdinand VI* at the Royal Palace, which specifically documents a drawing style with thin, very incisive lines due to the use of an extra-fine pencil not at all conducive to painterly detail. This, combined with an analysis of the forms and draperies on the figures, serves as a guideline for identifying

cuales desaparecieron del lugar a raíz de la desamortización de Mendizábal (véase Aranda Doncel, 2014, p. 112).

Por su contenido, estos dibujos se encuentran muy relacionados con otro dibujo anónimo del Museo de la Casa de la Moneda que ha sido catalogado como *Dos estatuas en sus nichos* (tinta y aguada gris y sepia sobre papel agarbanzado. 179 x 241 mm.), presentando dos esculturas de santos no identificados, situados de pie y de frente sobre su peana: uno presenta un libro en la mano derecha y la izquierda extendida hacia abajo. Por detrás aparece una cortina y dos ángeles niños sosteniendo un escudo coronado por capelo cardenalicio. El otro santo presenta el brazo derecho por delante, recogiendo los pliegues de la capa y el izquierdo extendido hacia un lado, también delante de una cortina y dos ángeles niños sosteniendo un escudo coronado por capelo. Aunque Reyes Durán lo catalogó como del siglo XVII (véase Durán, 1980, pp.76-77. Reg.100), la manera de plegar los mantos, y sobre todo su encuentro de las piernas con el suelo por la parte trasera, se asemeja mucho a la que presenta algunas de las mencionadas estatuas realizadas por Oliveri para el Palacio Real, como las del *Emperador Teodosio* y *El emperador Honorio*, sitas hoy en el patio del establecimiento. No obstante, dicho dibujo parece pensado para alojar las esculturas en espacios a modo de capillas laterales, y no en las hornacinas de algún paramento, como delatan los nuestros.

Como puso de manifiesto María Luisa Tárraga, el Monasterio de la Visitación de Madrid (Salesas Reales), actual parroquia de Santa Bárbara, reúne el mejor conjunto conservado de la producción de Oliveri, si bien, y paradójicamente, las fuentes documentales de su archivo se muestran mudas respecto a sus trabajos en su interior y exterior; tal vez debido al incendio sufrido, en que se perdió parte del archivo. En el Palacio Real se conserva un libro que da cuenta de la construcción de este edificio conventual - luego transformado en Palacio de Justicia -, y de los artífices que participaron en la erección de su retablo mayor, pero nada sobre Oliveri. Sin embargo, sabemos certeramente que el italiano traba-

him as the author of the two drawings described below, hitherto listed as anonymous in the museum's historical inventories.

The sketches show architectural niches framing two sculptures in the round of Francis of Sales and Charles Borromeo, two particularly venerated saints, intended for the oratories of Saint Philip Neri. It is quite likely that they were brought to Córdoba (in the Torres Cabrera collection) to be used as models for the sculptures that once graced the city's oratory, which disappeared during the ecclesiastical confiscations of Mendizábal (see Aranda Doncel, 2014, p. 112).

Judging by their content, the two illustrations are closely related to another anonymous drawing at the Museo de la Casa de la Moneda, catalogued as *Two statues in their niches* (ink and grey and sepia wash on dark yellow paper, 179 x 241 mm), which features two sculptures of unidentified saints standing on their pedestals and facing front. One has a book in his right hand while the left is extended downwards, and behind him is a curtain and two cherubs holding a crest crowned by a cardinal's galero. The other saint's right arm is in front of him, gathering up the folds of his cape, while the left is held out to one side, again before a curtain and two cherubs supporting a galero-surmounted crest. Although Reyes Durán dated it to the seventeenth century (see Durán, 1980, pp. 76-77, Reg. 100), the way the cloaks are draped and especially how the legs meet the floor at the back are strongly reminiscent of some of the aforementioned statues that Olivieri made for the Royal Palace, such as *Emperor Theodosius* and *Emperor Honorius*, now standing in the palace courtyard. However, the sculptures in that drawing seem to be intended for side chapels or similar spaces rather than wall niches, like the figures in our two works.

As María Luisa Tárraga noted, the Convent of la Visitación in Madrid (known as the Salesas Reales), now the parish church of Santa Bárbara, boasts the finest extant collection of Olivieri's work, though paradoxically the archives contain no information on any of the interior or exterior pieces he cre-

jó en la iglesia, siendo el encargado de hacer llegar los mármoles desde Carrara hasta Madrid por el puerto de Alicante. Así las cosas, nuestros dibujos podrían fecharse hacia 1755.

La fachada, construida en ladrillo y mampostería, forma un triple pórtico rematado por frontón entre dos torres cuadrangulares de un solo cuerpo, siendo considerada por Tárraga obra directa de sus manos, al menos dos relieves en mármol situados sobre dos de las puertas exteriores, más el relieve de la *Visitación* que campea en la parte alta; mientras que, al interior, serían también suyas las esculturas del altar mayor, así como los dos grupos de las *Sagradas Familias*: uno situado en la capilla privada y otro en la llamada puerta reglar. En todas estas obras se entrecruzan experiencias artísticas diversas, fundamentalmente del barroco romano, pero también de la escultura manierista europea, como se aprecia bien en la *Santa Bárbara* o el *San Fernando* (Tárraga Baldó, 1992, III, p. 459-462).

Sabemos también que las esculturas de bulto que aparecen en los nichos del segundo cuerpo de la fachada, concretamente *San Francisco de Sales* y *Santa Juana Francisca Frémyot de Chantal*, fundadores de la orden de la Visitación, son obra de Alfonso Giraldo Bergaz (Murcia, 1744 - Madrid, 1812), escultor discípulo de Felipe de Castro y miembro activo de la Real Academia de San Fernando, siendo algo posteriores a la ejecución del templo. Pero es muy probable que el propio Oliveri, que diseña la fachada, diese también los modelos para las de las hornacinas del segundo cuerpo, que podrían haberse correspondido con nuestros dibujos. La circunstancia de que no fuese el italiano el autor de las mismas, puede justificar un mayor tamaño en su realización final, donde no se aprecia esa gran separación existente entre la cabeza de los santos y el vértice semicircular - como sí dejan ver nuestros dibujos - dentro de un nicho igualmente de fondo cóncavo.

ated, perhaps because some of the records were lost in a fire. A book at the Royal Palace tells us how this convent (later reused as a courthouse) was built and the artists and artisans involved in erecting its main altarpiece, but it says nothing about Olivieri. Yet we know for certain that the Italian did work on the church and was even responsible for bringing the marble from Carrara to Madrid via the port of Alicante. In light of this, our drawings can be dated to about 1755.

The brick and masonry facade has a triple portico and a pediment formed by two quadrangular single-storey towers which Tárraga believes to be the work of Olivieri's own hands: she credits him with at least two marble reliefs over two outer doorways, plus the relief carving of the *Visitation* at the top and, inside the church, the sculptures on the main altar and the two *Holy Family* groups, one in the private chapel and the other at the door to the convent. Diverse artistic styles converge in all of these works, predominantly Roman Baroque but also European Mannerist sculpture, as illustrated by the figures of Saint Barbara or Saint Ferdinand (Tárraga Baldó, 1992, III, pp. 459-462).

We also know that the sculptures in the round that occupy the niches on the second level of the facade, specifically Saint Francis of Sales and Saint Jane Frances de Chantal, founders of the Order of the Visitation of Holy Mary, were carved some time after the church was finished by Alfonso Giraldo Bergaz (Murcia, 1744-Madrid, 1812), a disciple of Felipe de Castro and active member of the Real Academia de San Fernando. However, it is quite likely that Olivieri, who designed the facade, also provided the models for the second-storey niche sculptures, which may be those in our drawings. The fact that the Italian artist did not end up carving them may explain why they ended up being larger than in the drawings, where the distance between the saints' heads and the semicircular pinnacle is significantly greater, although the niches do have the same concave backs.



1. **San Francisco de Sales.** Hac. 1755

Lápiz sobre papel verjurado, 197 x 111 mm.  
**CE1075D** (Db. 212)

Inscripciones: Al dorso, a lápiz: "6418"  
Procedencia: Adquirido en 1917.

---

1. **Saint Francis of Sales,** ca. 1755

Pencil on laid paper, 197 x 111 mm  
**CE1075D** (Db. 212).

Inscriptions: On the back, in pencil: "6418"  
Provenance: Acquired in 1917

Este dibujo figuraba en inventario mecanografiado del Museo, considerado de 1944, con el título de "Proyecto para escultura de un santo", al igual que el siguiente y compañero. Se trata del boceto o modelo para una escultura que iría situada sobre una peana para alojarse en un nicho. La luz penetraría por la derecha, desde abajo, dejando una amplia sombra por la parte izquierda de la hornacina. Por su iconografía, parece claro que se trata de una representación de San Francisco de Sales, con vestimenta clerical rematada por muceta de armiño y una gran cruz entre sus manos.

Tanto en este dibujo como en el siguiente y compañero, el plegado final del paño que se abre hacia el suelo por la izquierda, es similar al que presenta el manto de la Virgen María en el relieve de la *Visitación* de la fachada de las Salesas. Igualmente, apreciamos cierta similitud del rostro del santo con el del San José situado por detrás de Santa Isabel en dicho relieve.

Además del resultado final, el dibujo presenta, por la parte lateral izquierda, un tanteo o esbozo relacionado con la misma fi-



1.2.- Juan Domingo Oliveri. *Relieve de la Visitación.* Fachada del convento de las Salesas Reales.

The museum's typewritten inventory believed to be from 1944 lists this drawing as "Project for sculpture of a saint", same as the next drawing that goes with it. It is a sketch or modello for a sculpture that would stand on a pedestal and be set in a niche. The light would hit it from below on the right, casting a substantial shadow on the left side of the niche. The iconography

gura, muy posiblemente en parte perdido al haberse cortado el papel por ese lado. El hecho de sus características diminutas refuerza todavía más la atribución a Oliveri, como demuestran sus dibujos seguros conservados, en los que procede siempre mediante un formato de muy pequeña escala, utilizando lápices, plumines y pinceles de características muy finas y muy incisivas.

leaves little doubt that the subject is Saint Francis of Sales, dressed in clerical robes with an ermine mozzetta and clasping a large cross with both hands.

In both this drawing and the following companion piece, the way the loose folds of the tunic spread out on the floor to the left is similar to the mantle of the Virgin Mary in the *Visitation* relief on the Salesas facade. The saint's face also bears a faint resemblance to that of Saint Joseph behind Elizabeth in the same relief.

In addition to the final result, the left side of the drawing shows a doodle or light sketch related to the same figure, part of which may well be missing as the paper was cut on that side. The minuscule size further supports the attribution to Oliveri, as confirmed drawings by this artist show that he always worked on a very reduced scale, using very fine, sharp pencils, quills and brushes.



reverso

Compañero del anterior y de idénticas características, igualmente sobre peana de doble bocel, aparece San Carlos Borromeo, que presenta su típica vestimenta con muceta rematada con crucifijo, portando un gran libro y pluma de ave en su mano derecha, mientras eleva la izquierda hacia el cielo en señal de declamación. Al igual que el anterior presenta una diminuta tentativa de diseño relacionado con la figura, esta vez por la parte central derecha, además de otro, éste a mayor tamaño, en la parte trasera. Como ya hemos expresado, estos

2. **San Carlos Borromeo.** Hac. 1755

Grafito sobre papel verjurado,  
200 x 118 mm.

**CE1076D** (Db. 213)

Inscripciones: Al dorso, a lápiz: "6419"  
Procedencia: Adquirido en 1917.

2. **Saint Charles Borromeo,** ca. 1755

Graphite on laid paper, 200 x 118 mm  
**CE1076D** (Db. 213).

Inscriptions: On the back, in pencil:  
"6419"

Provenance: Acquired in 1917

This is the companion to the previous drawing and has the same characteristics, with the figure on a pedestal with double ovolo moulding. Saint Charles Borromeo is wearing his signature mozzetta and crucifix, holding a large book and bird feather in his right hand, and raising his left hand heavenwards as if delivering an oration. As in the other drawing, there is a tiny tentative design related to the figure, this time in the centre right of the page, and another larger one on the back. These designs were probably never materialised on a large scale, as mentioned.

diseños no debieron de haber sido ejecutados nunca a gran escala.

Respecto a éste, es muy probable que fuese sustituido en el proyecto final por la escultura del murciano Alfonso Giraldo Bergaz (1744 - 1812) que presenta a *Santa Francisca Frémyot*, más acorde con la fundación de la orden francesa de las Visitadoras (véase, Melendreras, 1985). No se conoce la fecha de realización de esta última pieza, y se atribuye a Giraldo solo en función de un artículo de José de Madrazo que la dio a conocer, junto a la su compañera antes señalada. Lo que si parece claro es que son de tamaño algo mayor a las posiblemente pensadas por Oliveri, que dejó un gran espacio sin ocupar por la parte superior de la hornacina, donde existen unos ojos de buey circulares, que como diseñador de la fachada, pensaría que sus esculturas habrían de respetar.



21.- Alfonso Giraldo Bergaz. *Santa Francisca Frémyot*. Iglesia de Santa Bárbara. Madrid.

This sculpture was quite likely replaced in the final project with the figure of *Saint Jane Frances de Chantal* by Murcia native Alfonso Giraldo Bergaz (1744-1812), a more fitting choice for a convent of Visitation Sisters (see Melendreras, 1985). We do not know the date of the latter piece, whose attribution to Giraldo is based entirely on an article by José de Madrazo, who was the first to publish it along with its aforementioned companion. What does seem clear is that these two works are rather larger than the ones envisioned by Oliveri, who left a large empty space at the top of the niche, where there were circular oeil-de-boeuf which, as the facade's designer, he probably felt his sculptures ought not to block.

### ANTONIO GONZÁLEZ RUIZ (Corella, 1711-Madrid, 1788)

Fue hijo de un modesto pintor navarro, que le permitió que, a los quince años, se trasladara a la corte para aprender en el taller de Miguel Ángel Houasse. Entre 1732 y 1737 viajó por Francia e Italia, y de vuelta a Madrid, en 1738, entró en el círculo de Olivieri. En 1739 alcanzaría el título de pintor del rey - que lo sería de Felipe V, Carlos III y Fernando VI -, y en 1744 será elegido uno de los seis profesores de pintura que formarán la futura Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que dirigió su sección de pintura. En 1756 fue nombrado pintor de cámara y en 1768 director de la academia madrileña, así como miembro de la de San Carlos de Valencia.

Aunque realizó numerosas obras religiosas, en particular para distintos establecimientos de su tierra navarra, pintó y grabó a importantes personajes de la corte, como al cardenal infante don Luis de Borbón (1742), retrato que se encuentra en el Meadows Museum de Dallas. Su trayectoria pictórica y dibujística son bien conocidas gracias fundamentalmente a los trabajos de José Luis Arrese y Camino Paredes (véase Arrese, 1973 y Paredes Giraldo, 1990).

### ANTONIO GONZÁLEZ RUIZ (Corella, 1711-Madrid, 1788)

González Ruiz was the son of a moderately successful painter from Navarre, who secured him an apprenticeship at the workshop of court artist Michel-Ange Houasse. Between 1732 and 1737 he travelled across France and Italy, and upon returning to Madrid in 1738 he entered Olivieri's circle. In 1739 he was awarded the title of painter to the king—he would serve Philip V, Charles III and Ferdinand VI in this capacity—and in 1744 he became one of the six painting instructors who formed the future Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, where he directed the painting section. In 1756 he was appointed court painter, and in 1768 he became director of the Madrid academy and was inducted into the San Carlos academy in Valencia.

Although he produced many religious works, particularly for different establishments in his native Navarre, González Ruiz also portrayed important figures at court in paintings and prints. His *Portrait of the Cardinal Infante Don Luis Antonio de Borbón* (1742) currently hangs in the Meadows Museum, Dallas. His career as both a painter and draughtsman is well known, primarily thanks to the work of José Luis Arrese and Camino Paredes (see Arrese, 1973 and Paredes Giraldo, 1990).



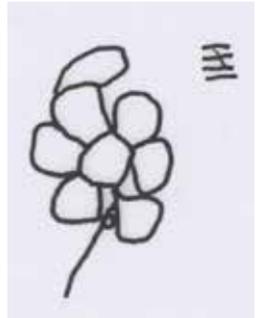
3. *Retrato de caballero de la corte de Fernando VI.* Hac.1745

Grafito y aguada marrón sobre papel verjurado.  
265 x 193 mm.

**CE0889D** (Db. 30)

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877

Bibliografía: García de la Torre, 1997, pp. 170-172; Díez, 1999, t. II, p. 42; Simal López, 2012, p. 150.



Filigrana del dibujo

3. *Portrait of a gentleman from the court of Ferdinand VI,* ca. 1745

Graphite and brown wash on laid paper. 265 x 193 mm

**CE0889D** (Db. 30).

Provenance: Saló y Junquet collection 1877

Bibliography: García de la Torre, 1997, pp. 170-172; Díez, 1999, vol. II, p. 42; López, 2012, p. 150

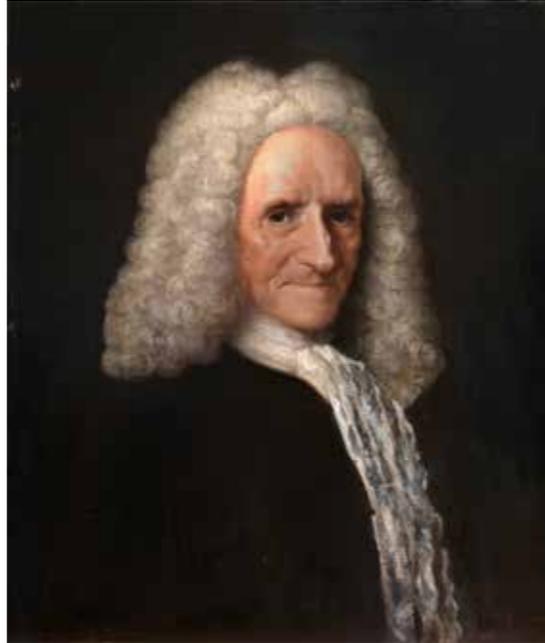
Este dibujo del museo cordobés es suficientemente conocido, habiendo sido estudiado por diferentes autores, comenzando por José Luis Díez, quien en 1999, descartó que fuese de Vicente López - como figuraba en un antiguo inventario del mismo -, introduciéndolo en el mundo de González Ruíz, atribución que fue aceptada por García de la Torre, que ya en 1997, lo había publicado como tal, proponiendo atrasar su fecha de ejecución respecto a la década de 1730-40, según lo había considerado Díez García, quien señaló también su vinculación con otro firmado del artista navarro titulado *Retrato de caballero escritor jurista* que guarda el Museo Nacional del Prado (grafito sobre papel. 289 x 190 mm. D003475), considerando que ambos representados pudieran ser incluso la misma persona.

García de la Torre destacó en él la monumental vestimenta de casacón con peluca, claramente a la usanza de la corte del reinado de Fernando VI, que comenzó en

This drawing at the Córdoba museum is fairly well known, having been analysed by several different scholars. The first was José Luis Díez, who in 1999 ruled out Vicente López (to whom it was attributed in an old inventory) as the author and pointed in the direction of González Ruíz. This suggestion was accepted by García de la Torre, who had already published it as his work in 1997 and proposed pushing its date back to the 1730s, based on the consideration of Díez García. The latter also noted its connection to another drawing signed by the Navarran artist, *Portrait of a gentleman writer or jurist*, now in the Museo Nacional del Prado (graphite on paper, 289 x 190 mm, D003475), observing that the two sitters could be the same person

García de la Torre highlighted the voluminous surcoat and wig in this drawing, clearly in the style fashionable during the reign of Ferdinand VI, which began in 1746, but said nothing about the two sketches being of the

1746, no pronunciándose sobre la posibilidad de que en ambos dibujos se represente a la misma persona, lo que resulta difícil de plantear a tenor de la poca similitud de ambos rostros. En el caso de que fuesen la misma, parece claro que González Ruiz ideó primero, mediante un boceto a lápiz, la idea general de la composición que luego traspasaría al lienzo, como muestra el dibujo del Prado, que tiene un estadio anterior en otro dibujo salido al mercado español a través de Alcalá Subastas el 31 de marzo de 2022. Pero en un segundo momento, para dar mayor empaque al personaje, ideó plantarlo de pie, con gesto de hacer ver al espectador los papeles que aparecen encima de su mesa junto al tintero con plumas de ave. No me cabe la menor duda de que en el lienzo final, dichos papeles sería planos arquitectónicos que el importante personaje, estaría mostrando. Es una pena que Camino Paredes, que tan inteligente artículo escribió sobre los dibujos del de Corella, no reparara en este otro dibujo del Museo Nacional del Prado.



3.1.- Antonio González Ruiz. *Retrato del Marqués del Vadillo*. Colección delgado. Córdoba

Más recientemente, Mercedes Simal, aceptando la atribución, volvió sobre el mismo, queriendo ver en el representado a uno de los personajes que aparecen en el lienzo de González Ruiz en el que se representa *El bautizo de la Infanta Isabel en el Palacio del Buen Retiro*, que pertenece a la colección italiana de Carlo d'Amelio. Dicho cuadro rememora el acontecimiento que se vivió en Madrid los primeros días de 1742. Según ella el representado sería uno de los cortesanos que, por la izquierda, vistiendo rica casaca y apoyado en un bastón, asiste, acompañando a toda la corte, a la feliz ceremonia. Aunque a diferencia de otros asistentes, como el Marqués de Villarías - Consejero de Estado y secretario del Estado y del Despacho -, que hace de bautizante -, o José del Campillo - Gobernador del Consejo de Hacienda y también Secretario de Estado -, claramente identificados en el mismo, Simal no se pronunció sobre la identidad del aquí representado (véase Simal López, 2012).

De no ser por lo temprano de su muerte y dada la semejanza del rostro del personaje que aparece en nuestro dibujo con sus

same person, which is difficult to accept given the dissimilar facial features. If they were the same sitter, it would seem that González Ruiz first used a pencil to sketch the general outline of the composition and later transferred it to the canvas; an earlier stage of the Prado drawing came on the Spanish market at Alcalá Subastas on 31 March 2022. Later, attempting to give the character a more impressive appearance, he decided to depict him standing, as if drawing the viewer's attention to the papers on his desk beside the inkwell and quills. I have no doubt that, in the final canvas, those papers would be architectural plans which the important personage is showing. It is a pity that Camino Paredes, who authored such an intelligent article on González Ruiz's drawings, did not pick up on this other drawing at the Museo Nacional del Prado.

More recently, Mercedes Simal, accepting the attribution, revisited that drawing and suggested that the sitter might be one of the figures in González Ruiz's painting of the *Baptism of Infanta Isabella at the Palace of El Buen Retiro*, now in the Italian collec-

tratos conocidos, podría decirse que se trata de don Francisco Antonio de Salcedo y Aguirre, I Marqués del Vadillo (San Andrés de Soria, 1646- Madrid 1729), el famoso corregidor de Madrid que tanto hizo por su urbanismo, del cual se conocen varios retratos realizados por Miguel Jacinto Meléndez (Oviedo,1679-Madrid,1734), los cuales se conservan actualmente en el Museo de la Historia de Madrid, Museo de Bellas Artes de Asturias y Colección Delgado de Córdoba. Recordemos que el Marqués del Vadillo fue un funcionario destacado durante los reinados de Carlos II y Felipe V. Destacó en la administración municipal, especialmente en la de Madrid, de la que fue corregidor desde 1715 hasta su muerte en 1729. En agradecimiento a sus servicios durante la guerra de Sucesión, Felipe V le concedió el título de Marqués del Vadillo. Como todos los retratos de Meléndez se hicieron a partir de su mascarilla mortuoria, tampoco es de descartar que este dibujo de González Ruiz, tan detallado y minucioso, pudiese haber sido hecho pensando en un gran retrato póstumo de este importante personaje, que tuvo una importante relación con Córdoba.

Recordemos que el marqués de Vadillo fue un funcionario destacado durante los reinados de Carlos II y Felipe V, sobresaliendo en la administración municipal, especialmente en la de Madrid, de la que fue corregidor desde 1715 hasta su muerte. En agradecimiento a sus servicios durante la guerra de Sucesión, en 1712 Felipe V le concedió el marquesado de Vadillo. Fue nombrado corregidor de Plasencia, Salamanca y Jaén, aunque su paso por esta última ciudad fue solo de tres meses, pues en julio de 1701 fue destinado a Córdoba. Aquí, finalizado su trienio de mandato en 1704, tanto el cabildo de la catedral como el consistorio solicitaron al Consejo de Castilla su renovación en agradecimiento por su labor en las obras públicas (que incluyeron la reparación del puente Mayor) y a su apoyo a la causa de Felipe V. Se desconoce si hubo posteriores solicitudes de renovación en 1707 y 1710, pero sí que en 1705 formó a su costa un regimiento de infantería, el de Lucena, proporcionando 5000 soldados a

tion of Carlo d'Amelio. That canvas depicted a special event that took place in Madrid in early 1742. According to Simal, the subject is one of the courtiers on the left who, wearing a lavish justaucorps and leaning on a cane, has come to witness the happy occasion. However, she did not venture any theories about his possible identity, unlike other pictured persons such as the Marquis of Villarías, the king's chief adviser, prime minister and secretary of state, who did the baptismal honours, or José del Campillo, governor of the treasury council and also secretary of state (see Simal López, 2012).

If not for the early date of his death, one might think, given the similarity of the face in our drawing to his known portraits, that it is Francisco Antonio de Salcedo y Aguirre, 1st Marquis of Vadillo (San Andrés de Soria, 1646--Madrid 1729), the famous mayor of Madrid who did so much for its urban planning. He was depicted in several works by Miguel Jacinto Meléndez (Oviedo,1679-Madrid,1734) which are now in the Museo de la Historia de Madrid, Museo de Bellas Artes de Asturias and the Delgado Collection in Córdoba (Fig.3.2). The Marquis of Vadillo was a prominent public servant during the reigns of Charles II and Philip V who held several offices in municipal government, most notably on Madrid City Council as *corregidor* or mayor from 1715 until his death in 1729. As a token of gratitude for his service during the War of the Spanish Succession, Philip V granted him the title of Marquis of Vadillo. As all of Meléndez's portraits were painted from the marquis's death mask, it is also possible that González Ruiz made this painstakingly detailed drawing with the intention of creating a large posthumous portrait of that important man, who had significant ties to Córdoba.

The Marquis of Vadillo was a prominent public servant during the reigns of Charles II and Philip V who held several offices in municipal government, most notably on Madrid City Council as *corregidor* or mayor from 1715 until his death in 1729. As a token of gratitude for his service during the War of the Spanish Succession, Philip V granted him the title of Marquis of Vadillo in 1712.

la causa borbónica, por lo que el 4 de abril de 1712 Felipe V le recompensó con el marquesado de un pueblo situado al noroeste de la actual provincia de Soria, donde los Salcedo tenían posesiones.

Salcedo was appointed mayor of Plasencia, Salamanca and Jaén, although he only stayed in the latter city for three months, as he was sent to Córdoba in July 1701. At the end of his three-year term in 1704, the cathedral chapter and the city council both petitioned to Council of Castile to renew his appointment in recognition of his investment in public works (such as repairing the bridge called Puente Mayor) and his support of Philip V in the succession conflict. We do not know if similar petitions were presented in 1707 and 1710, but we do know that in 1705 the marquis assembled, at his own expense, an infantry regiment (the Lucena Regiment) of 5,000 men for the Bourbon cause. On 4 April 1712, a grateful Philip V rewarded him with the marquisate of a small town in what is now the northwest part of Soria province, where the Salcedo family owned property.



#### 4. *Virgen Dolorosa*.

Plumilla y aguada grisácea sobre papel verjurado. 194 x 130 mm.  
**CE1070D** (Db. 207)

Inscripciones: Al dorso, a lápiz : "6413".  
Procedencia: Adquirido en 1917.

#### 4. *Our Lady of Sorrows*

Pen and greyish wash on laid paper. 194 x 130 mm  
**CE1070D** (Db. 207).

Inscriptions: On the back, in pencil: "6413".  
Provenance: Acquired in 1917

Dibujo que figura en los diferentes inventarios antiguos del Museo como anónimo, con el título de "Apunte de una santa", derivado sin duda de la circunstancia de que la figura femenina no presenta ningún atributo que pueda hacerla fácilmente identificable. En cuanto al trazo, presenta una resolución más prieta y acartonada que el caso anterior, aunque con mucha apoyatura de aguadas o transparencias a pincel, lo que denota haber sido concebido como estudio para ser llevado posteriormente a lienzo, idea que queda reforzada por el marco de doble línea en color asepiado que lo encuadra. Por otro lado, la posición de la cabeza de la figura femenina dirigiendo su mirada hacia el suelo, induce a suponer que fuese concebido para ir situado a considerable altura.

En cuanto a su autoría, nos parece muy razonable el ponerlo bajo la órbita de Antonio González Ruiz, por presentar parecido trazo con otros conocidos suyos, particularmente de temática religiosa, en los que el artista se mostró siempre más retardatorio o conservador, y por tanto, menos propicio a realizar alardes de fantasía, o tomarse determinadas licencias.

This drawing appears in the museum's old inventories as an anonymous "Sketch of a female saint", undoubtedly because the lack of attributes makes it difficult to identify the subject. The lines are tighter and stiffer than in the previous image, with a heavy reliance on washes or glazes applied with a brush, indicating that it was conceived as a study to be transferred to canvas, an idea also supported by the sepia-toned double line that frames it. On the other hand, the downward tilted head of the female figure suggests that it was going to be located at a considerable height above the viewer.

As for authorship, I believe Antonio González Ruiz is a very reasonable candidate given the similarity to other confirmed examples of his work, particularly those with religious themes, where the artist always tended to be more conventional or conservative and therefore less prone to taking flights of fancy or creative licence.

In my opinion, this *Virgin of Sorrows* may have been drawn for the bottom of a crucifixion scene and recalls other figures by González Ruiz in terms of the signature

Creemos estar ante el diseño de una Virgen dolorosa que podría haber sido concebida para el pie de un Calvario, y que recuerda a otras figuras suyas con sus característicos movimientos de paños, con esas particulares terminaciones muy planas rematadas a la altura del suelo, o también con sus característicos dedos en forma de llama. Podría muy bien compararse, por ejemplo, con la *Regina Angelorum* de la parroquia de Corella, su pueblo natal. O También, y con parecido mucho mayor, con la pintura de *Santa Ana* (óleo sobre lienzo 155x87 cm.) que creemos de González Ruiz, y fue subastada como anónima en la sala de Fernando Duran en 8 febrero de 2023.

draperies, the distinctive way the fabric pools flatly on the ground, and the characteristic flame-like fingertips. We might easily compare it with the *Regina Angelorum* in the parish church of his native Corella or the even more similar painting of *Saint Anne* (oil on canvas, 155 x 87 cm), which I believe to be González Ruiz's work but was sold as anonymous by Fernando Duran's auction house on 8 February 2023.



4.1.- Antonio González Ruiz. *Regina angelorum*. Parroquia de Corella (Navarra)



4.2.- Atribuido a Gonzalez Ruiz. *Santa Ana*. Colección privada

### **LUIS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ**

(Madrid, 1715-1763)

Fue hijo de Pablo González Velázquez y hermano mayor de los también pintores Alejandro y Antonio González Velázquez, con los que colaboró en muchos trabajos. Se formó en la junta preparatoria para la constitución de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo elegido académico de mérito en 1753 y teniente director de pintura un año después. En 1741-42 trabajaría en La Puebla de Montalbán (Toledo), donde ejecutó las pinturas murales de la ermita de Nuestra Señora de la Soledad y desde 1744 elaboró, junto a Santiago Bonavía, las decoraciones del Real Coliseo del Buen Retiro. Ya en abril de 1758 se encontraría trabajando con Corrado Giaquinto en la decoración de las Salesas Reales madrileñas, trabajando también en las decoraciones murales de otros templos fundamentalmente madrileños, como la iglesia de San Marcos de la calle de San Leandro, la bóveda del Real Monasterio de la Encarnación, iglesia de San Justo y Pastor, - actual Basílica Pontificia de San Miguel -, templo del convento de monjas bernardas del Sacramento, o capilla de Santa Teresa en el convento de San Hermenegildo, actual parroquia de San José.

Este último año fue nombrado pintor de cámara, aunque realizó pocos trabajos para el rey, lo que induce a pensar que el título tuviese más bien carácter honorífico. Su estilo es todavía rococó, aunque cargado de un fuerte sentido italianizante y académico, desconociéndose si tuvo formación

### **LUIS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ**

(Madrid, 1715-1763)

Luis was the son of Pablo González Velázquez and older brother of Alejandro and Antonio González Velázquez, fellow painters with whom he collaborated on many projects. He was trained by the Preparatory Committee for the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inducted into the academy based on his merits in 1753, and named deputy director of the painting section one year later. In 1741-42 he worked in La Puebla de Montalbán, Toledo, painting murals in the chapel of Nuestra Señora de la Soledad, and in 1744 he began decorating the Royal Coliseum at El Buen Retiro with Santiago Bonavía. April 1758 found him working with Corrado Giaquinto on the decoration of the Salesas Reales in Madrid and doing murals for other churches, mostly in the capital: the church of San Marcos in Calle de San Leandro, the ceiling in the Royal Convent of La Encarnación, the church of San Justo y Pastor (today the Pontifical Basilica of San Miguel), the church of the Cistercian convent of El Sacramento, and the chapel of Santa Teresa at the convent of San Hermenegildo, now the parish church of San José.

Luis was named court painter that same year, although the limited number of works he made for the king suggests that it was a more honorary title. His style was still Rococo but with strong Italianate and academic undertones. We do not know if he trained or spent time in Rome, or where he might have learned mural painting, a technique at

o estancia romana, o dónde pudo haber aprendido la realización de la pintura mural, técnica que dominó, acaparando la mayor parte de su quehacer profesional. Falto de una monografía que posibilite poder conocer a fondo su producción artística, la cuestión se complica considerablemente en cuanto al lado gráfico, por la similitud que sus dibujos conocidos presentan con los debidos a los de los restantes miembros de la familia.

which he excelled and which accounted for a large part of his professional activity. In the absence of a monograph to shed light on his artistic output, identifying his drawings poses quite a challenge because they are so similar to those made by the other artists in his family.



5. **Abraham y Melquisedec.**

Plumilla y aguadas grisáceas sobre papel verjurado. 179 x 248 mm.  
**CE0969D** (Db.106)

Inscripciones: Parte superior derecha, a lápiz: "710".  
Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877

5. **Abraham and Melchizedek**

Pen and greyish washes on laid paper. 179 x 248 mm  
**CE0969D** (Db.106)

Inscriptions: Top right, in pencil: "710".  
Provenance: Saló y Junquet collection, 1877

En inventario mecanografiado del Museo de 1943, este dibujo figuraba como anónimo y con el título un tanto disparatado de “Escena del Antiguo Testamento. ¿Encuentro de David y Abigail entre el monte Pharando y el Carmelo?”, lo que no dejaba de ser una completa incongruencia, ya que la figura de Abigail no se encuentra por ninguna parte, en una escena caracterizada sobretodo por la presencia de personajes masculinos.

Además, porque es obvio que sigue bastante fielmente el modelo proyectado por Rafael y ejecutado por diversos artistas, para la bóveda de las galerías o logias del Vaticano, edificio que fue proyectado por Bramante para el papa Julio II. Sin entrar en polémicas sobre su autoría, la opinión más generalizada es que las pinturas de esta zona fueron ideadas por Julio Romano y la ejecución corrió a cargo de Gianfrancesco Penni, aunque la historiografía más tradicional las da como concebidas también por Rafael. La bóveda de dicha galería está dividida en trece secciones adornadas cada una de ellas al fresco con cuatro historias encerradas en marcos de estuco hexagonales, rectangulares o cimbrados, y en las doce primeras bóvedas se representan episodios del Antiguo Testamento. En este caso, el dibujo se habría inspirado en una del tramo donde se desarrollan las Historias de Abraham y Lot, concretamente el encuentro entre Abraham y Melquisedec, episodio relatado en el libro del Génesis (14, 17-20).



5.1.- Rafael Sanzio y taller. *Abraham y Melquisedec*. Logias vaticanas (detalle)

The typewritten museum inventory from 1943 listed this as an anonymous drawing of an “Old Testament scene: Meeting of David and Abigail between Mount Pharan and Mount Carmel?” The title is rather strange and completely incongruous, as none of the male figures in this scene even remotely resemble an Abigail.

It is also obvious that this drawing rather closely follows the model devised by Raphael and executed by various artists on the vaulted ceilings of the Vatican loggias, in a suite which Bramante designed for Pope Julius II. Without getting into the debate surrounding their authorship, today a majority of scholars agree that the paintings in this area were conceived by Giulio Romano and carried out by Gianfrancesco Penni, although art history has traditionally attributed their design to Raphael as well. The vaulted ceiling of that gallery is divided into thirteen bays, each with four fresco scenes set in hexagonal, rectangular or arched stucco frames, and the first twelve bays depict episodes from the Old Testament. Our drawing appears to have been inspired by one of the frescoes in the bay dedicated to Abraham and Lot, specifically the one that depicts the encounter between Abraham and Melchizedek as narrated in the book of Genesis (14:17-20).

It is unlikely that the drawing was done in the loggias, as this and the other loggia paintings were widely circulated as prints. The best known, probably etched by Sixto Badalocchio (ca. 1585-ca. 1647; on this work, see Silva Maroto, 1994, p. 896), may have been our artist’s model, although he ignored all the scenery and only copied the figures in the foreground. He also appears to have added a few personal touches, like the plumes on Melchizedek’s helmet (not in the original) and certain details of the surrounding landscape.

This is unmistakably an academic drawing, done for practice by a young painter who, based on the pen strokes and similar to other early sketches, can be identified as Luis González Velázquez. Interestingly, the same theme was used in a canvas painted by re-

No parece probable que el dibujo haya sido hecho in situ, pues esta pintura fue muy difundida mediante grabados. El más conocido, probablemente realizado por Sixto Badalocchio (c.1585- c.1647) (véase sobre él Silva Maroto, 1994, p. 896), podría haber sido el que su autor hubiese seguido, aunque de forma inversa, suprimiendo completamente el paisaje de fondo y copiando solo los personajes de los primeros planos. Además, habría introducido también ciertas variantes de su invención, como las plumas que lucen sobre el casco de Melquisedec, las cuales no aparecen en el original, así como determinados aspectos del paisaje que circunvala la escena.

No cabe duda que nos encontramos ante un dibujo de carácter académico y formativo, debido a los primeros momentos de un pintor, que pensamos que, por el manejo de la pluma y por comparación de otros dibujos primerizos suyos, sería Luis González Velázquez. Curiosamente, el tema se repetirá en un lienzo realizado por el imaginero Rafael Díaz Peno (Córdoba, 1912 - 1984) para el retablo mayor de la parroquia de Belmez (Córdoba) tras los daños que la misma sufriera como consecuencia de los actos vandálicos ocasionados en el templo durante la contienda civil de 1936, para el que este dibujo bien pudo haberle servido de modelo.

ligious art expert Rafael Díaz Peno (Córdoba, 1912-1984) for the main altarpiece of the parish church of Belmez, Córdoba, which had been vandalised and damaged during the Spanish Civil War, and this drawing may well have been the model.



**6. San Juan Crisóstomo expulsado de Constantinopla a Cucusa.**

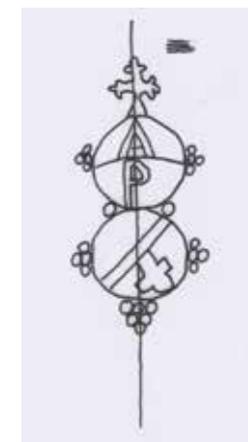
Tinta sepia a plumilla sobre papel verjurado. 300 x 210 mm.  
**CE1029D** (Db.166)

Ángulo superior izquierdo, a lápiz: "720"  
 Procedencia: Adquisición en 1917.

**6. Saint John Chrysostom exiled from Constantinople to Cucusus**

Pen and sepia ink on laid paper. 300 x 210 mm  
**CE1029D** (Db.166)

Top left corner, in pencil: "720"  
 Provenance: Acquired in 1917



Filigrana del dibujo

En el inventario manuscrito de Romero Barros, donde debió de ser incluido por Enrique Romero de Torres, este dibujo lleva número 719, y en el mecanografiado de 1943, figura inscrito con el interrogante de si se trata de un dibujo de García Reinoso o de Camarón, y se interpreta con el mismo título, aunque con interrogación.

Se trata de una representación muy rara en la tradición del arte español, pero muy propia de las nuevas advocaciones de santos que se desarrollan y manifiestan a lo largo del siglo XVIII. Recordemos que su hermano Antonio realizó un dibujo sobre este santo, cuya fiesta se celebra el 27 de enero, que fue grabado por Manuel Salvador Carmona. Un ejemplar de la tirada se conserva en el Museo Nacional del Prado.

En este caso se aprecian ya los trazos compositivos de un artista que ha alcanzado su madurez y que ejecuta con tenacidad, rapidez, nerviosismo y seguridad, sobre el papel. Como ponen de manifiesto *La apoteosis de Santa Margarita* que se le atribuye en el Museo de Princeton, o *La Trinidad con santos franciscanos* del Museo Nacional del Prado.



6.1. Manuel Salvador Carmona según Antonio González Velázquez. *San Juan Crisóstomo*.



6.2.- Luis González Velázquez. *Trinidad y santos franciscanos*. Museo Nacional del Prado.

In Romero Barros's handwritten inventory, this drawing (which must have been added by Enrique Romero de Torres) is listed as number 719, whereas the typed inventory from 1943 describes it as a drawing possibly by García Reinoso or Camarón and maintains the same title, albeit with a question mark.

Although the subject is rare in Spanish art history, it was quite typical of the eighteenth-century desire to rediscover and venerate different saints. The artist's brother, Antonio, also made a drawing of this saint, whose feast day falls on 27 January, that was engraved by Manuel Salvador Carmona. The Museo Nacional del Prado owns a copy of that print.

This particular drawing has all the compositional markings of a mature artist, whose hand moved across the page with the same tenacity, speed, agitation and confidence we see in the *Apotheosis of Saint Margaret* attributed to him at the Princeton University Art Museum or *The Trinity and Franciscan Saints* at the Prado.

### ANTONIO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ (Madrid, 1723 - 1793)

Al contrario de lo que sucede con sus hermanos Luis y Alejandro, su personalidad y trabajos son bastante bien conocidos, gracias fundamentalmente a los estudios de José Manuel Arnaiz (véase Arnaiz, 1999). Fue padre de los también pintores Zacarías y Casto González Velázquez, y del arquitecto Isidro, que optaron por el mantenimiento patrilíneo de sus apellidos.

Se sabe que los ayudó en las decoraciones murales de diversos templos madrileños, y que en 1747 marchó a Roma para completar su formación gracias a una beca de la Real Academia de San Fernando, donde tuvo como principal maestro a Corrado Giaquinto y donde realizó los frescos de la iglesia de la Santísima Trinidad de los Españoles. De este periodo la Real Academia conserva un lienzo suyo representando *La unción de David por Samuel*, que fue enviado desde la ciudad eterna en 1749 como ejemplo de su aprendizaje, y en el que se aprecia el influjo clasicista de su maestro.

De regreso a España, en 1752, trabaja en las pinturas murales de la iglesia del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, y un después decora una cúpula en la basílica del Pilar de Zaragoza. En 1757 es nombrado pintor de corte, por lo que participó también en la decoración del Palacio Real, concretamente en el techo de la antecámara de la Reina. Finalmente, en 1765, obtiene el cargo de director de la Real de San Fernando. Por lo demás, cabe señalar que

### ANTONIO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ (Madrid, 1723-1793)

Unlike his brothers Luis and Alejandro, Antonio's life and work are fairly well documented, primarily thanks to the scholarship of José Manuel Arnáiz (see Arnáiz, 1999). He was the father of Zacarías and Casto, who became painters like himself, and of the architect Isidro, all of whom chose to keep their father's two surnames.

We know that Antonio helped them with the mural decorations of several Madrid churches, and that in 1747 he went to study in Rome thanks to a scholarship from the Real Academia de San Fernando, where his principal instructor was Corrado Giaquinto and where he painted frescoes in the church of Santissima Trinità degli Spagnoli. The royal academy owns one of his canvases from his period, titled *David Anointed by Samuel*, which he sent back from the Eternal City in 1749 as proof of what he had learnt there, and in which the classicist influence of his master is easy to see.

Back in Spain, in 1752 he worked on the mural paintings for the church of the Royal Convent of La Encarnación in Madrid, and the following year he decorated a dome in Zaragoza's cathedral of El Pilar. Antonio was made a court painter in 1757, and as such had a hand in decorating the Royal Palace, specifically the ceiling of the queen's antechamber. Finally, in 1765 he became director of the Real Academia de San Fernando. He was also one of several prominent painters, including Francisco Bayeu, who

junto a Francisco Bayeu y otros destacados pintores del momento, y bajo la dirección de Anton Raphael Mengs, se dedicó a la elaboración de cartones para la Real Fábrica de Tapices.

produced cartoons for the Royal Tapestry Factory under the supervision of Anton Raphael Mengs.



### 7. *Retrato de un rey Borbón vestido de militar.*

Plumilla y aguada grisácea sobre papel verjurado. 111 x 95 mm.  
**CE0925D** (Db. 64)

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877

### 7. *Portrait of a Bourbon king in military uniform*

Pen and greyish wash on laid paper. 111 x 95 mm  
**CE0925D** (Db. 64).

Provenance: Saló y Junquet collection, 1877

El presente dibujo ha figurado en los inventarios del Museo siempre como anónimo, y con la identidad del personaje desconocida. En el mecanografiado de 1943 se incluye como “Boceto para un retrato de Carlos IV”, atribuyéndose Luis López Piquer, el hijo de Vicente, con cuyo estilo, sin embargo, nada tiene que ver.

Delante de un gran cortinaje, y con tratamiento de medio cuerpo, presenta a un personaje vestido a la usanza militar, con armadura, faja y probablemente banda y rollo o bengala en la mano en calidad de capitán general de los ejércitos. Apoya un brazo sobre una mesa contigua donde posiblemente se encuentre una corona, o un casco coronado por un gran penacho de plumas. Sobre la banda que le cruza el peto de la armadura se aprecia una cruz, que podría ser la de la orden del toisón, en el caso de que se tratase de un monarca español.

De lo descrito se deduce la imposibilidad de establecer con claridad de qué monarca se trata, ya que, por el aspecto joven que presenta su rostro, lo más probable es que fuese Carlos III, pero también podría ser Luis XV de Francia. Precisamente, en el Museo del Louvre se encuentra un dibujo con

The museum inventories have always listed this drawing as an anonymous work of an unknown subject, except for the typewritten catalogue from 1943, which called it “Sketch for a portrait of Charles IV” and attributed it to Luis López Piquer, son of Vicente López, despite having nothing to do with his style.

The image shows a half-length figure before a large curtain dressed in military fashion: armour, waistband, probably a sash, and a scroll or staff of command in his hand as captain-general of the armed forces. One arm rests on a nearby table, where there may be a crown or perhaps a helmet with a large plume. On the sash across his breastplate is a cross which could be the insignia of the Order of the Golden Fleece, if the subject is a Spanish monarch.

Based on these details, it is impossible to determine exactly which king is pictured; Charles III is the most likely candidate, given the youthful face, although it could also be Louis XV of France. In fact, the Louvre has a drawing historically attributed to Joseph Parrocel (1646–1704, black pencil with white chalk highlights on beige paper, 431 x 298 mm, inv. 34600) that represents the

atribución antigua a Joseph Parrocel (1646 – 1704) (lápiz negro con toques de tiza blanca sobre papel beige. 431 x 298 mm. Inv.º 34600) que lo representa con pose y ademanes similares a éste, aunque de cuerpo entero (véase Autores Varios, 1997, obra n.º 897).

Sea como fuere, parece claro que sigue el modelo de retrato real de Carlos III establecido en España por Mengs. Así, el realizado hacia 1765 vestido de militar, aunque en tres cuartos, que se conserva en el Museo Nacional del Prado. O en medio cuerpo, con pose parecida, al que muestra otro dibujo, aunque sin vestimenta militar, que se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano (sobre el mismo, Espinosa Martín, 1992). A pesar de ello, podría representar incluso a Carlos IV, pues también, de forma muy parecida a la del dibujo anterior, este otro rey figurará en el lienzo que le realizara José Vergara Ximeno, propiedad del Ayuntamiento de Valencia, que actualmente se expone en el Palacio de Cervelló.

Lo que no cabe duda es de que el dibujo fue realizado por Antonio González Velázquez, pues presenta esa típica forma suya de hacer a base de trazos más gruesos y menos nerviosos que aparecen en la mayoría de sus dibujos, y que lo diferenciará de los otros importantes miembros pintores de su familia. Como se aprecia, por ejemplo, en el *Retrato de una mujer de pie*, firmado por él en 1781, que guarda el British Museum londinense.

monarch with a similar pose and expression, only there as a full-length figure (see RMN, 1997, work no. 897).

In any event, it seems obvious that the drawing follows the model of royal portraiture of Charles III that Mengs established in Spain,



7.1.- Anton Raphael Mengs. Carlos III de militar. Museo Nacional del Prado.

such as the three-quarter-length portrait of the king in military uniform from about 1765 at the Museo Nacional del Prado, or the half-length likeness—with a similar pose, minus the military apparel—in another drawing now at the Museo Lázaro Galdiano (on this work, see Espinosa Martín, 1992). However, the subject could also be Charles IV, who was depicted (in a manner very similar to the previous drawing) by José Vergara Ximeno in a canvas that belongs to Valencia City Council and is currently on display in Cervelló Palace.

What cannot be doubted is that the drawing was made by Antonio González Velázquez, as it features the thicker, steadier strokes that characterise the majority of his drawings and set him apart from the other important painters in his family. His *Portrait of a standing woman*, signed by him in 1781 and now at the British Museum in London, is good example of that signature style.



La estrema unzione se hizo  
Para el morib. de Venice

## 8. *Extremaunción de Eleonora Gonzaga*

Plumilla y aguada grisácea sobre papel verjurado. 157 x 152 mm.  
**CE0993D** (Db.130)

Inscripciones: Parte superior, a lápiz: "775". Al dorso, a tinta, en sentido vertical al dibujo: "*la extremaunción se hizo / para el marq...de veniel*".

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877

---

## 8. *Eleonora Gonzaga receiving the last rites*

Pen and greyish wash on laid paper. 157 x 152 mm  
**CE0993D** (Db.130)

Inscriptions: Top, in pencil: "775". On the back, in ink, written vertically: "*la extremaunción se hizo / para el marq...de veniel*" [The last rites were made / for the Marq[uis] of Veniel]

Provenance: Saló y Junquet collection, 1877

El título que ahora otorgamos a este dibujo, que venía figurando en el museo siempre como anónimo y con el título "La extremaunción", deviene de la significativa inscripción que presenta al dorso, aclarando una escena que, de no ser por ella, habría resultado de difícil interpretación. Desarrollada en el interior de una habitación, la domina, en su parte central, una gran cama con dosel en la que aparece una figura de apariencia femenina abierta de brazos, uno de los cuales – el izquierdo – es asido por otra mujer, mientras el otro, lo es por un religioso acompañado por un acólito. En la parte inferior izquierda, por su rostro infantil, aparecería un niño plañidero, toda vez que se lleva una mano hacia la cara como si estuviese llorando. En primer plano por la derecha, de espaldas, junto a una mesa con utensilios, se arrodilla otra figura femenina de cabello largo y lujosa vestimenta, la cual ilumina la escena con un farol, produciendo con él un fuerte efecto de contra luz.

Our proposed title for this drawing, which the museum has always catalogued as an anonymous "Last rites", is based on the telling inscription on the back, which clarifies a picture that would otherwise be difficult to interpret. The interior scene is dominated by a large canopy bed in the middle, on which a seemingly female figure lies with outstretched arms; her left arm is being clasped by a second woman, while her right is held by a priest who has come with an acolyte. In the lower left area, a mourning boy with childish soft features holds a hand to his face and seems to be crying. In the foreground on the right, we see another female figure, whose back is turned to us, with long hair and luxurious garments kneeling beside a table with several instruments on it. The lantern she is holding illuminates the scene, creating a powerful backlit effect.

I believe the drawing is meant to represent the last rites received by Eleonora Gonzaga, first wife of Francisco Molina Alemán

Siendo así, creemos que el dibujo quiere representar la extremaunción de Leonor Gonzaga, primera esposa de Francisco Molina Alemán, que, según la leyenda, fue asistida por San Luis Gonzaga, que era pariente suyo. Solo así se justifica la presencia de las dos figuras femeninas, que podrían interpretarse como damas de corte - o como su madre y su hija -, y el niño que llora a los pies del lecho, como su propio hijo, Gil Antonio, que daría nombre y lustre al marquesado de Beniel, al que alude la inscripción del reverso.

Sabemos que el título de Marqués de Beniel fue otorgado el 9 de noviembre de 1709 por Felipe V a Gil Francisco de Molina y Junterón (Murcia, 1656-1709), entonces ya coronel de Infantería jubilado, es decir, coincidiendo prácticamente con su fallecimiento. Pero razones no faltaban, pues esta adinerada familia de ascendencia malagueña, pero de hondas raíces en Murcia, donde sus antepasados habían regentado importantes cargos en el concejo de esa población, estaba entonces en lo más alto de la pirámide social. Gil Francisco era nieto de Francisco Molina Alemán y Catalina Rodríguez de Junterón y Zambrana, herederos de la familia Molina Medrano, que desde el siglo XVI se encontraban asentados en Vélez-Málaga, donde fundaron mayorazgo y reunieron un importante patrimonio, que recaía en él a partir de 1676, momento en que ya se encontraba residiendo en la localidad murciana. Fue patrono perpetuo del convento de San Francisco de Vélez-Málaga y de la capilla que fundó en la catedral de Murcia don Gil Rodríguez de Junterón.

Según consta en su leyenda, durante unas maniobras en el Milanésado español, había conocido a su primera esposa, Eleonora de Gonzaga, una rica viuda proveniente de una conocida familia del lugar, que era algunos años mayor que él. Ella se decía prima de San Luis Gonzaga (1568 - 1591), por lo que habría sido llamado para que la atendiera en su lecho de muerte. De su matrimonio con Eleonora habrían nacido dos hijos, Isabel y Gil Antonio Molina y Gonzaga, que continuó la línea sucesoria, convirtiéndose más tarde en el segundo marqués de Beniel (véase Ruiz García, 1994).

who, according to legend, was aided on her deathbed by Saint Aloysius Gonzaga, to whom she was related. This is the only logical explanation for the presence of the other two women, probably ladies-in-waiting or Eleonora's mother and daughter, and the weeping child at the foot of the bed, most likely her own son, Gil Antonio, who would bring honour and renown to the Marquisate of Beniel mentioned on the back.

We know that, on 9 November 1709, Philip V bestowed the title of Marquis of Beniel on Gil Francisco de Molina y Junterón (Murcia, 1656-1709) when he was already a retired infantry colonel, shortly before his death. The peerage was not undeserved: this wealthy family from Málaga but with strong ties to Murcia, where their ancestors had held important posts in city government, was at the very top of the Spanish social ladder in the early eighteenth century. Gil Francisco was the grandson of Francisco Molina Alemán and Catalina Rodríguez de Junterón y Zambrana, descendants of the Molina Medrano family that had settled in Vélez-Málaga in the sixteenth century, where they established a majorat and amassed considerable wealth, all of which he inherited in 1676, although he was living in Murcia at the time. Gil Francisco was a lifelong patron of the Franciscan friary in Vélez-Málaga and the chapel that Gil Rodríguez de Junterón had founded in the cathedral of Murcia.

Legend has it that he was on training exercises in the Duchy of Milan, then under Spanish rule, when he met his first wife, Eleonora Gonzaga, a rich widow from a prominent local family who was several years older than him. She claimed to be a cousin of Saint Aloysius Gonzaga (1568-1591), which explains why he purportedly returned to administer last rites to her. Eleonora gave her husband a daughter, Isabel, and a son, Gil Antonio Molina y Gonzaga, who carried on the bloodline and eventually became the 2nd Marquis of Beniel (see Ruiz García, 1994).

In 1705, Gil Francisco wed his second wife, another wealthy widow named María Asper

Ya en 1705, Gil Francisco contraía segundas nupcias con otra viuda adinerada, María Asper y Ferrer, con la que tendría su tercer hijo, Francisco Manuel de Molina y Asper. Éste llegó a ser teniente segundo de las Reales Guardias de Infantería, falleciendo joven en la batalla de Campo Santo. Fue además regidor perpetuo del Ayuntamiento de Murcia, puesto que ocupó durante toda su vida, y de Vélez-Málaga, aunque finalmente renunciaría a este título al estar mayormente centrado en sus asuntos referentes a la huerta murciana. Con ello, su heredero no perdía los derechos al puesto, pero la coyuntura que sucede años después a la muerte de Fernando VII y la despreocupación demostrada por el II marqués, hicieron que allí sus derechos fueran feneciendo, hasta acabar para siempre. Por ello, la mayor parte de su fortuna, heredada en Beniel, fue también allí invertida y trabajada.

El expediente para la concesión del marquesado a Gil Francisco, que había sido defensor de la causa de Felipe V en la guerra de Sucesión, fue defendido por el mismísimo cardenal Luis Antonio Belluga. Una petición la rey que también apoyó el concejo murciano - del que formaba parte -, lo que debió de haber facilitado mucho sus pretensiones de destacar en el conjunto de la nobleza española. Todo lo conseguido por él en vida lo heredaría su hijo Gil Antonio (1687- 1756), quien acostumbrado muy pronto a los lujos que le rodeaban, pretendió aumentar más aún su patrimonio, consiguiendo elevar en Beniel los logros del marquesado, aunque su relación con la localidad fue bastante parca, ya que todo lo solía realizar por medio de apoderados, mientras él se dedicaba a levantar lujosas casas, tanto en Vélez-Málaga, como en Beniel o en la capital murciana. En esta ciudad mejoró la casa de la calle Trapería, que había comprado su padre en 1694 a Juana Beatriz de Loyola y se encontraba frente al Casino, cuya fachada se terminó el 22 de septiembre de 1781, edificio que sería, desde 1862, la denominada Fonda Patrón (véase Montes Bernárdez, 2020, pp. 54-55). En cuanto a la casa de Vélez-Málaga, aunque nunca llegó a habitarla, se considera el edificio civil más importante de la ciudad, y actualmente alberga la sede

y Ferrer, who bore his third child, Francisco Manuel de Molina y Asper. This son grew up to be a second lieutenant in the Royal Infantry Guard and died young in the Battle of Campo Santo. Gil Francisco was a “perpetual” alderman—a right held in perpetuity that could be passed on to his heir—of the city councils of Murcia and Vélez-Málaga. He eventually gave up his position in the southern town to focus on his concerns in the Murcian countryside, and although his son still inherited that right, it was forgotten and eventually disappeared due to the events that transpired after the death of Ferdinand VII and the second marquis’s lack of interest. Consequently, the bulk of his fortune, inherited in Beniel, Murcia, was also invested and used there.

The case for granting a marquisate to Gil Francisco, who had fought for Philip V in the War of the Spanish Succession, was argued by none other than Cardinal Luis Antonio Belluga. That formal petition to the king was also endorsed by the local authorities in Murcia (of whom he was one), which probably did not hurt his campaign to become a prominent member of the Spanish nobility. Everything he achieved in his lifetime was passed on to his son Gil Antonio (1687-1756), who quickly grew accustomed to a life of luxury and aspired to increase his already substantial fortune. He managed to materialise the advantages of the marquisate in Beniel, although he had little personal connection to the town as he conducted all his business there through agents, while he spent his time building and furnishing lavish homes in Vélez-Málaga, Beniel and Murcia proper. In Murcia, Gil Antonio improved the house opposite the Casino in Calle Trapería that his father had bought from Juana Beatriz de Loyola in 1649. The facade was completed on 22 September 1781, and after 1862 this iconic building became an inn called Fonda Patrón (see Montes Bernárdez, 2020, pp. 54-55). The Vélez-Málaga residence is considered the most important example of civil architecture in the town, although Gil Antonio never actually lived in it, and currently houses Fundación María Zambrano and the municipal arts council.

de la Fundación María Zambrano y de la concejalía de cultura de su ayuntamiento.

Hay que señalar también cómo, a lo largo del siglo XVIII, se fue haciendo cada vez más frecuente que las personas importantes se pintaran en su lecho de muerte, concretamente en el momento de recibir la extremaunción. De ello podría ser ejemplo el dibujo de Manuel de la Cruz Vázquez (1570- 1792) que representa a *Mengs en su lecho de muerte*, que se guarda en el Museo Nacional del Prado (Inv<sup>o</sup> D000683). Dicho esto, y sin descartar que también pudo haberlo hecho el III marqués Beniel, Gil Javier de Molina y Saavedra (1756 - ?), es muy probable que fuese el V marqués, es decir, Gil Andrés Pedro de Molina y Saavedra (¿ - 1796), el que encargase la pintura de la que el dibujo es boceto, a Antonio González Velázquez.

Tampoco sabemos para cual de sus casas estuvo destinada, ni si la obra definitiva se ha conservado. Dado que el encargo se hizo a uno de los artistas más reputados que entonces existían en la capital de España, es probable que fuese destinada al palacio murciano, en el que vivió con su esposa Ana María de Castañeda y Villafuerte, de la familia Peñacerrada. Sea como fuere, no tenemos la menor duda sobre la autoría del dibujo, que presenta una dicción formal idéntica a otros que se consideran suyos, y se encuentran repartidos fundamentalmente entre el Museo Nacional del Prado y en el llamado *Álbum de Vicente Camarón* (véase sobre él Arnaiz, 1988), aunque también existen una buena porción repartida por distintos museos del mundo, presentando un esquema compositivo parecido al boceto sobre el *Nacimiento de la Virgen* perteneciente a Artur Ramon Art, que de alguna manera sigue a la de Corrado Giaquinto para la catedral de Pisa.



8.1.-Antonio González Velázquez. *Nacimiento de la Virgen*. Artur Ramon Art.

It should also be noted that, as the eighteenth century wore on, it became increasingly fashionable for important people to commission deathbed portraits, particularly of the moment of last rites. A case in point is the drawing of *Mengs on his deathbed* by Manuel de la Cruz Vázquez (1750-1792) in the Museo Nacional del Prado (inv. D000683). That said, I believe that the painting for which Antonio González Velázquez drew this sketch was most likely commissioned by the fifth marquis, Gil Andrés Pedro de Molina y Saavedra (?-1796), although we cannot completely rule out the possibility that it was Gil Javier de Molina y Saavedra, 3rd Marquis of Beniel (1756-?).

We do not know which of the houses that final painting was intended for, or even if the canvas still exists. As it was commissioned from one of the most prestigious artists working in the Spanish capital at the time, it was probably meant for the palace in Murcia, where the marquis lived with his wife, Ana María de Castañeda y Villafuerte, daughter of the Marquis of Peñacerrada. However, we have no doubts about the authorship of this sketch, whose formal diction is identical to other known drawings by Antonio González Velázquez—the majority of which are divided between the Prado and the “Vicente Camarón album” (on this, see Arnáiz, 1988), although a fair number are also scattered among different museums across the globe—and whose compositional layout resembles that of the sketch of *Birth of the Virgin* belonging to Artur Ramon Art, which in some ways echoes Corrado Giaquinto’s painting for the Pisan cathedral.

**ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ**  
(Madrid, 1763-1834)

Hijo del anterior, comenzó su formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuando estaba dirigida por su padre, siendo alumno fundamentalmente de Mariano Salvador Maella.

Decoró varias estancias del Casino de la Reina Isabel de Braganza, del Palacio del Pardo, del Palacio Real de Aranjuez y del Palacio Real de Madrid, casi siempre con escenas mitológicas o alegóricas, destacando como fresquista y como pintor de cartones para tapices en la Real Fábrica de Santa Bárbara. Cultivó también el retrato y la pintura religiosa, realizando, por ejemplo, el ciclo de la vida de San Francisco de Asís en la Basílica de San Francisco el Grande de Madrid. Su pintura traspasó las fronteras peninsulares, llegando hasta la catedral de Córdoba (Argentina), donde realizó hacia 1797 las pinturas para la capilla de la Virgen de Nieva.

En 1802 Carlos IV le nombró pintor de cámara, y bajo Fernando VII pasará a ser director de la Academia. En él la influencia de Mengs se hará completamente decisiva, siendo el artista de la dinastía familiar que mejor pone de manifiesto la pintura neoclásica. Ello se pone de manifiesto en sus composiciones mesuradas y armónicas, sus figuras reposadas y el empleo de colores dulces e intensos, como apastelados, lejos ya de las protuberancias barrocas que aparecían en las figuras y composiciones de los anteriores. Ello se hará palpable también en sus dibujos, de trazo acompasado y suave.

**ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ**  
(Madrid, 1763-1834)

Son of Antonio González Velázquez, Zacarías began his training at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando when his father was still director, studying primarily under Mariano Salvador Maella.

He decorated several rooms in the Casino of Queen Maria Isabel of Braganza, the Palace of El Pardo, the Royal Palace of Aranjuez and the Royal Palace of Madrid, almost always with mythological or allegorical scenes. An outstanding painter of frescoes and cartoons for the Santa Bárbara Royal Tapestry Factory, he also produced portraits and religious pictures, such as the cycle of the life of Saint Francis of Assisi in the Basilica of San Francisco el Grande in Madrid. His reputation travelled all the way to Córdoba, Argentina, where he created the paintings for the chapel of Virgen de Nieva in the cathedral around 1797.

Charles IV made Zacarías court painter in 1802, and under Ferdinand VII he became director of the academy. Mengs had a decisive influence on his oeuvre. In fact, Zacarías understood and expressed the spirit of neoclassical painting better than any of the many artists in his family, as evidenced by his discreet, harmonious compositions, his serene figures and his use of dulcet yet intense colours, like pastel tones, far removed from the Baroque protuberances found on the figures and compositions of the preceding artists. This is also apparent in the smooth, sedate lines of his drawings.



### 9. Entierro de Cristo.

Lápiz grafito sobre papel verjurado tintado en ocre. 120 x 153 mm.  
**CE01028D** (Db. 165)

Procedencia: Adquirido en 1917

---

### 9. Burial of Christ

Graphite pencil on ochre-tinted laid paper. 120 x 153 mm  
**CE01028D** (Db. 165).

Provenance: Acquired in 1917

Este pequeño dibujo figuraba en el inventario del Museo de 1944 como anónimo y se le titula *Descendimiento*. Iconográficamente, la escena del lamento o llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto forma parte del ciclo de la Pasión, y se intercala entre el Descendimiento de la Cruz y el Santo Entierro. Narra el momento en que el cuerpo de Cristo se deposita sobre un sudario (en otros casos, sobre la piedra de unción) y se disponen en torno suyo, prorrumpiendo en lamentos y sollozos, su madre, san Juan, las santas mujeres, José de Arimatea y Nicodemo. Aquí parece, más bien, que estamos en la escena anterior al entierro de Cristo, ese momento de Piedad, en que María llora sobre el cuerpo de un hijo fallecido al que los acompañantes se disponen a masajear con olorosos bálsamos, como era costumbre en la época y denotan las bandejas de ungüentarios que se hacen visibles al menos en dos de ellos.

El trazo fino y suave que presenta, lo asemeja a otros dibujos de primera época de su padre, o también al dibujo primerizo de Luis Paret que representa *La aparición de San Isidoro a San Fernando animándole a la toma de Sevilla*, conservado en la Real Academia de San Fernando (Inv<sup>o</sup> 1599P). Se trata de un “dibujo de repente” realizado para el concurso para optar al premio de pintura de segunda clase de la misma del año, en la que el ejercicio, puesto de antemano por el profesorado calificador y a veces basado en un texto literario, duraba solamente un par de horas. (véase Martínez Pérez, 2018, pp.73-74, obra n.º 2).

No obstante, dado el pequeño formato del mismo, habría que descartar que se trate de un dibujo de este tipo, pensándose, mejor, en que fuese concebido como idea inicial para el desarrollo de una obra final que desconocemos.

The 1944 museum inventory listed this small drawing as an anonymous *Descent from the Cross*. Iconographically, the Lamentation over Christ's dead body is a stage in the Passion cycle that comes after the Descent from the Cross and before the Sacred Burial. It depicts the moment when Christ's lifeless body was laid on a shroud (or, in some cases, on the Stone of Unction) and his mother, Saint John, the holy women, Joseph of Arimathea and Nicodemus gathered round, sobbing and wailing in grief. This drawing actually seems to represent the scene immediately preceding Christ's burial, the Pietà, when Mary weeps over her dead son's body while her companions prepare to rub the corpse with aromatic balms, in keeping with the custom at the time, as denoted by the ointment trays which at least two of them are holding.

The fine, smooth lines recall sketches from his father's youth or Luis Paret's early drawing of *Saint Isidore Appears to Saint Ferdinand, Urging Him to Conquer Seville*, held at the Real Academia de San Fernando (inv. 1599P). The latter is an “impromptu” drawing made as part of the competition for the second-year painting prize, in which students were only given a few hours to complete the exercise, sometimes based on a literary text, which the evaluating instructor had chosen in advance (see Martínez Pérez, 2018, pp. 73-74, work no. 2).

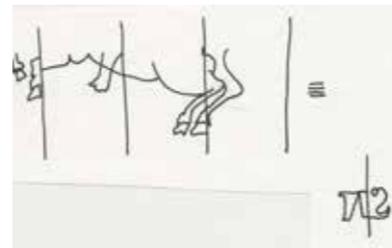
However, this was almost certainly not the case of our drawing, given its small format, which was probably conceived as the initial idea for an unknown final composition.



10. **Grupo de ángeles sobre nubes.**

Lápiz grafito sobre papel verjurado. 150 x 208 mm.  
**CE0872D** (Db.13)

Procedencia: Saló y Junquet. 1877  
 Bibliografía: García de la Torre, 1991, p.82.



Filigrana del dibujo

10. **Group of angels in the clouds**

Graphite pencil on laid paper. 150 x 208 mm  
**CE0872D** (Db.13)

Provenance: Saló y Junquet collection, 1877  
 Bibliography: García de la Torre, 1991, p. 82.

Procedente de la colección Saló y Junquet, en el inventario manuscrito de Romero Barros este dibujo, que representa a angelitos flotando, se atribuía a Pedro Pablo Montaña, mientras que en el mecanografiado de hacia 1945 se daba como de José Camarón y con el título de "Un grupo de niños". Con buena lógica no es posible relacionarlo con ninguno de los dos, por lo que García de la Torre lo publicó en 1991 como anónimo del siglo XVIII.

Presenta grandes concomitancias con algunos dibujos de Antonio González Velázquez, como el del *Grupo de ángeles*, - o también *Dos ángeles con palmas* -, que se conserva en la Real Academia de San Fernando (inv.º 2187), que como indicó Arnáiz, se le atribuye desde antiguo por la inscripción de su ángulo inferior derecho, y por ser un estudio para el grupo de ángeles que enmarca la medalla de la *Asunción* en la cúpula de la iglesia madrileña de Santa Bárbara (Arnáiz, 1999, p.121 obra n.º D2). También es parecido al titulado *Cinco angelotes y dos esbozos* de la Biblioteca Nacional de España, que se suponen un estudio para el fresco de *Apolo y Minerva premiando los talentos* del Palacio Real de Madrid (Arnáiz, 1999, p.122 obra n.º D3). Contemplando estos dibujos podría decirse con todo fundamento que su autor se habría inspirado en ellos.



10.1.-Antonio González Velázquez. *Dos ángeles con palmas*. Real Academia de San Fernando.

This drawing of floating cherubs from the Saló y Junquet collection was attributed to Pedro Pablo Montaña in Romero Barros's handwritten inventory, while the typed inventory from around 1945 listed it as "A group of children" by José Camarón. It cannot logically be associated with either artist, so García de Torre published it as an anonymous eighteenth-century work in 1991.

We can observe strong similarities to certain drawings by Antonio González Velázquez, such as the *Group of angels* or *Two angels with palms* at the Real Academia de San Fernando (inv. 2187) which, as Arnáiz pointed out, have long been attributed to him based on his signature in the lower right corner, and because it is a study for the group of angels framing the medal of *The Assumption* on the dome of the church of Santa Bárbara in Madrid (Arnáiz, 1999, p. 121, work no. D2). It also resembles the *Five putti and two outlines* at the Biblioteca Nacional de España, presumably a study for the fresco of *Apollo and Athena Rewarding the Talents* in the Royal Palace of Madrid (Arnáiz, 1999, p. 122, work no. D3). An examination of these drawings leaves little doubt that they were a source of inspiration to our author.

However, the gentler hand has led us to associate the work with Zacarías, whose oeuvre also includes children or cherubs of similar type and composition. A case in point is his *Trinity with the Dead Christ* from about 1762, a copy of the Giaquinto painting now in the Prado, which Pérez Sánchez believed was probably a reduction of the fresco on the chapel ceiling in the Royal Palace. How-



10.2.- Zacarías González Velázquez. *Grupo de ángeles*. Colección privada.

Sin embargo, en él encontramos una mayor dulzura en el trazo, por lo que optamos por relacionarlo con Zacarías, en el que también se dan niños o angelitos de parecida índole y composición, como puede observarse en la *Trinidad con Cristo yacente*, de hacia 1762 y copia del cuadro de Giaquinto del Museo del Prado, considerado por Pérez Sánchez probable reducción del fresco de la bóveda de la capilla del palacio de Oriente. Aunque para Arnáiz, éste último dibujo sería un boceto de presentación, que fue muy copiado y versionado más o menos libremente por diferentes discípulos suyos (Arnáiz, 1999, Obra n.º 34). Sabemos que Zacarías también gustó mucho de la representación de este tipo de composiciones con angelillos, como demuestra, por ejemplo, su pintura (50 x 96) de intencionalidad decorativa recientemente subastada en Madrid por la firma Duran, en sesión de 26 de abril de 2023.

ever, according to Arnáiz the latter was a presentation sketch which was widely copied and reworked with varying degrees of fidelity by several of his disciples (Arnáiz, 1999, work no. 34). We know that Zacarías was very fond of these types of compositions with putti, as illustrated by his decorative painting (50 x 96 cm) sold at a recent Duran auction in Madrid on 26 April 2023.

**LUIS PARET Y ALCÁZAR .**  
Círculo de (Madrid, 1746-1799)

Fue Paret y Alcázar uno de los pintores más importantes del XVIII español. Ingresó desde muy joven en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde estuvo bajo la tutela de Antonio González Velázquez, alcanzando gran proyección, por lo que fue pensionado para estudiar en Roma por el infante Luis de Borbón (1763-1766). A su vuelta, entró a formar parte del taller que tenía en Madrid Charles-François de la Traverse (París, 1726-c. 1787), un pintor francés discípulo de Boucher que estuvo un tiempo asentado en Madrid y que era gran dibujante, donde se dice que se empapó de su arte y de cultura francesa, particularmente viendo la gran cantidad de grabados que, por entonces, se imprimieron en el país vecino, con el que, además, adquiriría un gran dominio de la técnica de la acuarela.

En 1774 habría entrado al servicio de su mecenas, el infante don Luis, que al año siguiente lo involucra en un azaroso escándalo. Carlos III castiga al infante por su promiscua vida íntima ordenando su alejamiento de la corte, mientras que Paret, acusado de alcahuetear sus desmanes, será desterrado a Puerto Rico, donde seguirá pintando - e incluso teniendo discípulos - hasta su regreso a España, en que la pena de tener que residir a más de cuarenta leguas de la corte, lo llevarán a Bilbao, donde vivirá entre 1779 y 1788. Allí diseñará varias fuentes y bancos de madera para lugares públicos, así como diverso mobiliario para espacios privados.

**LUIS PARET Y ALCÁZAR,**  
circle of (Madrid, 1746-1799)

Paret y Alcázar was one of the most important painters in eighteenth-century Spain. He entered the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando at a very young age and blossomed under the tutelage of Antonio González Velázquez, becoming so skilled that he received a bursary from Infante Luis to study in Rome (1763-1766). When he returned to Spain, he found employment at the workshop of Charles-François de la Traverse (Paris, 1726-ca. 1787), a French disciple of Boucher who had been established in Madrid for some time and was a superb draughtsman. During that time, Paret absorbed a great deal of French culture and art and was particularly keen on the copious prints that were being published in the northern country at the time, thanks to which he also mastered the watercolour technique.

In 1774 he entered the service of his royal patron, the king's younger brother Infante Luis, who entangled him in a scandal the following year. Offended by his younger brother's promiscuous lifestyle, Charles III sent the infante away from the court, while Paret was accused of facilitating his dissipation and banished to Puerto Rico, where he continued to paint and even acquired disciples. He was eventually allowed to return to Spain on one condition: he had to live at least forty leagues from the court, so he made Bilbao his home from 1779 to 1788. During that time, Paret designed several fountains and wooden benches for public places and furnishings for private settings.

También redactó un informe sobre su matadero municipal y dirigió la restauración y ornamentación del salón y oratorio de la Casa Consistorial, para el que pintó una *Virgen María con el Niño y Santiago el Mayor* (1786). Entre 1784 y 1787 trabajó también en la capilla de San Juan del Ramo de la iglesia de Santa María de Viana (Navarra), que es considerada la mayor empresa pictórica que ejecutó, decorando al templo su cúpula y pechinas con escenas de la vida de San Juan Bautista, y dejando también allí los lienzos del *Anuncio del Ángel a Zacarías* (1786) y la *Visitación del ángel a María* (1787).

En 1780 ingresaba como académico de mérito en la de San Fernando, y cinco años más tarde es autorizado para volver a la Corte, aunque se demorará algunos años más para terminar trabajos ya emprendidos en el País Vaco. En 1792 será nombrado vicesecretario de la Academia y secretario de su junta de comisión de arquitectura. Pero al no recibir ya encargos importantes, se ve obligado a ser dibujante de estampas y vivir apretadamente, falleciendo en Madrid el 14 de febrero de 1799.

La actividad pictórica y dibujística de Paret son perfectamente conocidas. El corpus de su dibujos quedó establecido por Alejandro Martínez Pérez en 2018, cuyo catálogo fue publicado a raíz de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de España y copatrocinada por el Centro de Estudios Europa Hispánica. Los dos dibujos que a continuación catalogamos son de muy difícil adscripción a la producción de algún artista, fundamentalmente por la simplicidad de su diseño, aunque parece posible situarlos bajo su estela por las razones que se expresan.

He also wrote a report on the municipal slaughterhouse and oversaw the restoration and decoration of the hall and chapel of Bilbao City Hall, for which he personally painted a *Virgin Mary with the Christ Child and Saint James the Great* (1786). Between 1784 and 1787, he worked on the chapel of San Juan del Remo at the church of Santa María in Viana, Navarre, considered his most ambitious pictorial project, using tempera to cover the dome and pendentives with scenes from the life of Saint John the Baptist and leaving two canvases behind: *The Annunciation to Zechariah* (1786) and *The Angel Visits Mary* (1787).

In 1780, Paret y Alcázar became a merit-based member of the San Fernando academy, and five years later he was allowed to return to court, although it took him a few years to complete his works in progress in the Basque Country. In 1792, he was named vice secretary of the academy and secretary of the board of its architecture department. But a lack of important commissions forced him to eke out a living as a print draughtsman, and he died in Madrid on 14 February 1799.

Paret's pictorial and graphic activity is very well known. His corpus of drawings was established in 2018 by Alejandro Martínez Pérez, whose catalogue was published on the occasion of an exhibition at the Biblioteca Nacional de España co-sponsored by the Centro de Estudios Europa Hispánica. The simplicity of the next two drawings makes it difficult to assign them to a particular artist, although there are sufficient reasons to think that he must have been someone in Paret's circle.



### 11. *Diseño con el Niño Dios sobre el mundo.*

Lápiz, plumilla sepia y aguada gris sobre papel. 140 x 110 mm.  
**CE1097D** (Db.235)

Procedencia: Adquirido en 1932.  
Bibliografía: García de la Torre, 1991, p.82.

### 11. *Design with the Divine Child atop the world*

Pencil, pen and sepia ink, and grey wash on paper. 140 x 110 mm  
**CE1097D** (Db.235)

Provenance: Acquired in 1932  
Bibliography: García de la Torre, 1991, p. 82.

Este pequeño dibujo fue adquirido para el Museo en abril de 1932 por 100 pesetas a una tal Antonia Sánchez, junto a otro que presenta una figura orante. Ambas se catalogaron siempre como anónimos, aunque es muy probable que este segundo pueda adscribirse a la producción del pintor toledano Blas de Prado (h.1545-1599).

La parte central del diseño la ocupa un niño desnudo sobre nubes cuyos pies se posan sobre una esfera terráquea detrás de la cual aparece una media luna. Bajo el mismo, en sentido inverso a la media luna menguante, se desarrolla una cenefa decorativa que podría entenderse, bien como una inscripción, o bien como un simple adorno floral. El divino infante mira hacia arriba donde aparece, refulgente el ojo de Dios. Este motivo principal queda circunscrito por un cuadrado flaqueado en sus cuatro ángulos por sendas mariposas. Se trata sin duda de un diseño para ser traspasado a otra composición de mayores dimensiones, aunque lo que finalmente parece haber interesado al artista es traspasar solamente el motivo central del niño, toda vez que es la única parte del dibujo que aparece con retícula cuadrangular superpuesta.

This small drawing and another of a praying figure were purchased for the museum in April 1932 from a woman named Antonia Sánchez at a cost of 100 pesetas. Both were always listed as anonymous, although the praying figure is probably the work of Toledo painter Blas de Prado (ca. 1545–1599).

The central part of this design features a nude child in the clouds whose feet rest on a terrestrial orb with a crescent moon behind it. Below the globe, in the opposite direction of the waning moon, we see a decorative border that may be intended for an inscription or merely a floral ornament. The divine boy gazes upwards at the dazzling eye of God. This main motif is framed by a square with a butterfly in each of its four corners. The design was undoubtedly meant to be transferred to a larger composition, although in the end it seems the artist only decided to use the central theme of the child, as no other part of the drawing has a superimposed grid.

The image could be interpreted as an allegory of divine love, in contrast to blind love, as in another drawing by Paret now at the Bib-

lioteca Nacional de España (BNE15/54/56) (see Martínez Pérez, 2018, p. 254, work no. 146). We must remember that, at the end of his life, the artist was forced to produce drawings for printmakers, some of which probably never made it to the presses. At the same time, there are several paintings attributed to Paret or members of his circle that feature the Christ Child as a central motif with diverse allegories of the Pas-



11.1.- Atribuido a Luis Paret. *Niño Jesus de pasión*. Subastas Imperio. Agosto de 2022.

Por otro lado, se conocen varias pinturas atribuidas a Paret o su círculo, que presentan como motivo central a Jesus Niño con diversas alegorías de la pasión y la redención. Así por ejemplo, además de la conocida *Alegoría del sagrado corazón* la colección del Banco de España, el *Niño Jesus de pasión* (óleo sobre lienzo. 62 x 47 cm.) salido al mercado por Subastas Imperio en agosto de 2022, el *Niño Jesús con cruz* (óleo sobre lienzo. 43 x 34 cm.) de la firma Balcllys Barcelona en octubre de ese mismo año, o el cobre titulado *Ego dormio, Cor memum vigilat* (46 x 58,3 cm. Lote 84)

lioteca Nacional de España (BNE15/54/56) (see Martínez Pérez, 2018, p. 254, work no. 146). We must remember that, at the end of his life, the artist was forced to produce drawings for printmakers, some of which probably never made it to the presses.

At the same time, there are several paintings attributed to Paret or members of his circle that feature the Christ Child as a central motif with diverse allegories of the Pas-



11.2.-Atribuido a Paret. *Niño con cruz*. Balcllys. Octubre de 2022.

sion and Redemption. Examples include the widely known *Allegory of the Sacred Heart* in the Banco de España collection, the *Christ Child of the Passion* (oil on canvas, 62 x 47 cm) put on the market by Subastas Imperio in August 2022, the *Christ Child with Cross* (oil on canvas, 43 x 34 cm) offered at Balcllys Barcelona in October 2022, and the copper *Ego dormio, Cor memum vigilat* (46 x 58.3 cm, Lot 84) included as an anonymous Italian work in Segre's March 2023 auction, where the lot notes mentioned three other versions, one attributed to Paolo Monaldi and two to Paret, all of

sacado por Segre como anónimo italiano en su subasta de marzo de 2023, en cuyo texto se especifica que existen otras tres versiones, una atribuida a Paolo Monaldi y otras atribuidas a Paret. Lo que demuestra la afición que tuvo el artista madrileño a este tipo de escenas. Por lo demás, observamos certeras similitudes entre el rostro del divino infante de nuestro dibujo y el de niño que porta la *Virgen María con Santiago el Mayor* en el lienzo del Ayuntamiento de Bilbao, hoy en el Museo de Bellas Artes de la capital vasca.



11.3.- Anónimo italiano. *Ego dormio, Cor meum vigilat*. Segre. Marzo de 2023.

which corroborate the Madrid artist's fondness for such scenes. Finally, we detected certain similarities between the faces of this divine boy and Baby Jesus in *Virgin Mary with the Christ Child and Saint James the Great*, the canvas Paret painted for Bilbao City Hall which now hangs in the Museo de Bellas Artes in the Basque capital.



## 12. *Proyecto de monumento eucarístico.*

Tinta negra a plumilla y aguada grisáceasobre papel verjurado.  
137 x 99 mm.

**CE1031D** (Db.168)

Procedencia: Adquirido en 1917

---

## 12. *Plan for an altar of repose*

Pen and black ink and greyish wash on laid paper. 137 x 99 mm

**CE1031D** (Db.168)

Provenance: Acquired in 1917

Aunque de procedencia diferente al anterior, ya que este entró formando parte del lote adquirido en 1917, en el inventario mecanografiado de 1943 todavía se mantenía como anónimo, y con el título de “Apunte de un proyecto de custodia con un jarrón”. En cualquier caso, si analizamos los elementos presentes en el diseño, podemos observar que no aparece ninguna custodia, entendida ésta como elemento o pieza litúrgica que sirve para acoger y presentar la hostia consagrada.

Estaríamos, más bien, ante una propuesta de diseño de algún monumento de tipo eucarístico, en el que, sobre un altar circular adornado en su base con telas recogidas en ondas por la parte superior, se elevaría un cáliz rematado por una forma eucarística. Su condición de mesa portante y el dibujado de una línea de horizonte que se desarrolla a partir de su base, estarían hablando de que se trata de un cuerpo que ha de entenderse como exento, y por tanto, no concebido para remate de otra estructura o túmulo, idea que se vería apoyada por la presencia de las dos vasijas delanteras - jarra y acetre -, claramente situadas fuera de la línea de horizonte, y por tanto, de manera exenta a la pieza principal.

Although this drawing has a different provenance than the preceding one, being part of the lot purchased in 1917, it still appeared as an anonymous “Sketch of a monstrance design with a vase” on the typed inventory from 1943. In any case, if we analyse the elements of this design, we find that it does not actually contain a monstrance, understood as the liturgical vessel or object used to contain and display the consecrated host.

Instead, it seems to show an idea for something like an altar of repose: a circular platform with a decorated base and skirting loosely gathered at the top, and above a chalice surmounted by a sacred host. The fact that it is a load-bearing structure and the horizon line beginning at its foot tells us that this was a free-standing element rather than a finial for another structure or catafalque, a theory corroborated by the presence of the two vessels—ewer and situla—which are clearly positioned in front of the horizon line and, therefore, separate from the main piece.

The way these elements are sketched, hatched and shaded strongly recalls Paret,

El diseño de estos elementos, así como la manera de rayar y sombrear, están muy cerca de Paret, que también diseñó elementos de este tipo. Recordemos, por ejemplo, su *Diseño de un monumento de Semana Santa para el Consistorio de Bilbao*, dibujo se encuentra actualmente en la colección José Saldaña, detalladamente estudiado por Alejandro Martínez (Martínez Pérez, 2018, p. 140, obra 49), por lo que no debería descartarse su posible autoría por parte del artista madrileño, aunque ciertamente resulte difícil proponerla de manera completamente convincente.

and we know that he did draw at least one such structure: his *Design for an altar of repose for Bilbao City Hall*, now in the José Saldaña collection, has been studied in detail by Alejandro Martínez (Martínez Pérez, 2018, p. 140, work 49). Therefore, we cannot rule out the possibility that our drawing was also made by the Madrid artist, although we also cannot attribute it to him with any degree of certainty.

**MANUEL SALVADOR CARMONA**

(Nava del Rey, Valladolid, 1734 - Madrid, 1820)

Manuel Salvador Carmona fue el segundo hijo varón del matrimonio formado por Pedro Salvador Carmona y María García Gómez, personas modestas de San Juan de Nava del Rey. Siguiendo los pasos de su tío paterno, el escultor Luis Salvador Carmona, y animados y empujados por éste, los tres varones tuvieron vocación artística, llegando a destacar en diversas facetas.

De la mano de su tío ingresó pronto en la Real Academia de San Fernando, siendo uno de los primeros pensionados por ella para completar su formación como grabador en París, donde estudiaría la técnica con Nicolás Gabriel Dupuis y donde haría carrera, ya que en 1759 ingresaba como ayudante en la Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Dos años más tarde sería admitido como académico tras grabar los retratos de Boucher y Collin de Vermont, obteniendo el derecho a ser grabador del rey.

En 1762 regresó a Madrid, siendo nombrado dos años más tarde académico de mérito en pintura y grabado, y ya en 1777, sucederá a Juan Bernabé Palomino como director de grabado de talla dulce. Al año siguiente dio un paso importante en su estatus al contraer segundas nupcias con Anna Maria Mengs, hija del gran pintor de cámara, por entonces afincado en España, y pintora ella misma. A partir de entonces le sucedieron muchos encargos importantes. Así, pronto viajará a Roma, donde ilustra la traducción de José Nicolás Azara a la *Vida de Cicerón*,

**MANUEL SALVADOR CARMONA**

(Nava del Rey, Valladolid, 1734-Madrid, 1820)

Manuel Salvador Carmona was the second son born to Pedro Salvador Carmona and María García Gómez, a couple of modest means from San Juan de Nava del Rey. Following the example of their uncle, the sculptor Luis Salvador Carmona, and at his urging and prompting, the three boys grew up to become remarkable artists, each with his own particular skills.

With his uncle's help, he was soon inducted into the Real Academia de San Fernando and became one of the first to recipients of an academy bursary to complete his training as a printmaker in Paris, where he studied engraving with Nicolas-Gabriel Dupuis and began his professional career, joining the Académie Royale de Peinture et de Sculpture as an assistant in 1759. Two years later, after engraving portraits of Boucher and Collin de Vermont, he was accepted as an academician and earned the right to be engraver to the king.

Manuel returned to Madrid in 1762. Two years later the San Fernando academy made him a member by virtue of his merits in painting and engraving, and in 1777 he replaced Juan Bernabé Palomino as head of the intaglio section. The following year, his social standing rose considerably when he took a second wife: Anna Maria Mengs, daughter of the great court painter who was living in Spain at the time, and a painter in her own right. From that moment on, he was showered with important commis-

de Middleton, y ya en 1783 obtendría el título de grabador de cámara del rey de España. En la Real Academia de San Fernando dejó gran número de discípulos, entre ellos su hermano Juan Antonio, siendo también muy conocidos Gómez de Navia, Fernández Noseret y Fernando Selma.

Fue gran dibujante y grabó más de medio millar de estampas sueltas, así como ilustró más de una treintena de libros, destacando la colección de retratos de poetas agrupados bajo la empresa titulada *El Parnaso español...*, de José López de Sedano (1774), o el Quijote grande de Ibarra (1780), a partir de dibujos de José del Castillo.

sions. For instance, he was suddenly called to Rome, where he illustrated José Nicolás Azara's Spanish translation of Middleton's *Life of Cicero*, and in 1783 he obtained the title of court engraver to the King of Spain. Manuel left many disciples behind at the Real Academia de San Fernando, including his brother Juan Antonio, Gómez de Navia, Fernández Noseret and Fernando Selma.

He was a gifted and prolific draughtsman, producing over half a thousand individual prints as well as illustrations for more than thirty books, chief among them the compilation of portraits of poets in *El Parnaso español* by José López de Sedano (1774) and Ibarra's grand edition of *Don Quixote* (1780), after drawings by José del Castillo.



13. **Retrato de D. Pedro Salvador Carmona.** Hac.1780

Lápiz, sanguina y albayalde sobre papel agarbanzado. 185 x 145 mm.  
**CE1683D** (Av.140)

Al dorso, sobre la tabla que le sirve de soporte, a tinta negra: “D. Pedro Salvador y / Carmona, Dibujado por su / hijo Manuel.”

Procedencia: Colección Ángel Avilés Merino. Donación 1922.

Bibliografía: Boix, 1922, p. 134; Pérez Sánchez, 1986, pp. 411-413; García de la Torre, 1997, pp. 197-201; García de la Torre, 2006, p. 194; García de la Torre, 2009, pp. 92-93.

---

13. **Portrait of Pedro Salvador Carmona,** ca. 1780

Pencil and red and white chalk on dark yellow paper. 185 x 145 mm  
**CE1683D** (Av.140)

On the back, on the underlying panel, in black ink: “D. Pedro Salvador y / Carmona, Dibujado por su / hijo Manuel” [Pedro Salvador y Carmona, drawn by his son Manuel]

Provenance: Ángel Avilés Merino collection, donated in 1922

Bibliography: Boix, 1922, p. 134; Pérez Sánchez, 1986, pp. 411-413; García de la Torre, 1997, pp. 197-201; García de la Torre, 2006, p. 194; García de la Torre, 2009, pp. 92-93.



14. **Retrato de D<sup>a</sup> María García Gómez.** Hac.1780

Lápiz, sanguina y albayalde sobre papel agarbanzado. 185 x 145 mm.  
**CE1684D** (Av.141)

Al dorso, sobre la tabla que le servía de soporte, a tinta negra: "*Doña María García / dibujada por su / hijo Manuel / Salvador Carmona.*"

Procedencia: Colección Ángel Avilés Merino. Donación 1922.

Bibliografía: Boix, 1922, p. 134; Pérez Sánchez, 1986, pp. 411-413; García de la Torre, 1997, pp. 198-201; García de la Torre, 2006, p.196; García de la Torre, 2009, pp. 94-95.

14. **Portrait of María García Gómez,** ca. 1780

Pencil and red and white chalk on dark yellow paper. 185 x 145 mm  
**CE1684D** (Av.141)

On the back, on the underlying panel, in black ink: "*Doña María García / dibujada por su / hijo Manuel / Salvador Carmona*" [María García drawn by her son Manuel]

Provenance: Ángel Avilés Merino collection, donated in 1922

Bibliography: Boix, 1922, p. 134; Pérez Sánchez, 1986, pp. 411-413; García de la Torre, 1997, pp. 198-201; García de la Torre, 2006, p. 196; García de la Torre, 2009, pp. 94-95.

Estos dos conocidos y extraordinarios dibujos del Museo procedentes de la colección de Ángel Avilés, estuvieron montadas en su día sobre un soporte de tabla de forma oval que le fue retirado por motivos de conservación, y donde aparecen las inscripciones que se transcriben, que son originales y autógrafas, por lo que no existen dudas de autoría. Fueron expuestos en la Exposición Nacional de Retratos Españoles de 1922, cuando todavía eran propiedad del cordobés, poco antes de su ingreso definitivo en el Museo.

Como ya señaló García de la Torre, fueron preparatorios para el grabado del mismo

These two remarkable and well known drawings at the museum came from the collection of Ángel Avilés. The oval panel on which they were once mounted, since removed for conservation reasons, bears the original autograph inscriptions transcribed above, leaving no doubt about their authorship. They were displayed at the National Exhibition of Spanish Portraits in 1922, shortly before the Córdoba collector decided to give them to the museum.

As García de la Torre pointed out, they were preparatory drawings for an engraving that Carmona made in 1780, copies of which can



14.1.-Soporte antiguo de los dibujos, actualmente retirado.

asunto que Carmona realizó en 1780, conociéndose ejemplares de la tirada en distintas colecciones privadas y públicas, como el Museo Municipal de Madrid, el Museo Cerralbo o la Biblioteca Nacional. Se da la circunstancia que el grabado fue realizado el mismo año en que falleció su padre, por lo que no debe de descartarse que se tratase de una estampa para regalar a amigos y familiares, para que su entorno familiar siempre los recordase. Técnicamente demuestran una clara influencia francesa, habiendo utilizado con magistral pericia y extremada finura, un procedimiento mixto a base de grafito, sanguina y clarión, dejando incluso algunas partes del soporte tipo papel de estraza, como un color más de la composición. Además, en la Biblioteca Nacional de Madrid existe otro dibujo con idéntico motivo, aunque exclusivamente realizado al grafito, por lo que debe de entenderse como el estadio inicial de un proceso que habría culminado con el paso del dibujo a la plancha.

be found in public and private collections such as the Museo Municipal de Madrid, Museo Cerralbo and Biblioteca Nacional de España. The engraving happens to date from the same year his father died, meaning he could have made the prints as mementos for friends and relatives. From a technical perspective, the French influence is obvious in his use of a mixture of graphite and red and white chalk, employed with consummate skill and extreme delicacy, even leaving blank spaces on the page of kraft-like paper as another colour in his composition. The Biblioteca Nacional in Madrid owns another drawing of the exact same motif, but that one is only done in pencil and must have been the first stage of a process that would culminate in the transition from drawing to engraving plate.

Carmona was fond of portraying his family and friends, and in this case the chosen subjects were his elderly parents. His octogenarian father fixes the viewer with



14.2-Manuel Salvador Carmona. Retrato de Pedro Salvador Carmona y María García.

Carmona realizó muchos retratos de este tipo de sus familiares y amigos, y en este caso representó a sus padres en edad avanzada. El padre, de más de ochenta años, mira fijamente y con gesto altanero al espectador, mientras la madre permanece detrás con la cabeza agachada en actitud sumisa y muestras de abatimiento, sin duda por la pérdida del marido amado.

a haughty stare, while his mother stands back, head lowered submissively and with every sign of being distraught over the loss of her beloved mate.

## 2. Dibujos del ámbito valenciano

### 2. Drawings from the valencia sphere

#### JUAN CONCHILLOS FALCÓ

(Valencia, 1641-1711)

Atribuimos al valenciano Conchillos Falcó, tres dibujos de angelitos que forman parte del lote de sesenta dibujos adquiridos en 1917. Antonio Palomino, que tuvo amistad con él tras su llegada a Valencia en 1697, asegura que Conchillos pertenecía a una familia ilustre, tanto por la rama paterna, originaria de Castilla, como por la materna, valenciana; y que solo por su buen carácter pudo soportar los años de aprendizaje en el taller de Esteban March, hombre muy extravagante.

Hacia 1670 Conchillos se trasladó a Madrid, donde se reencontró con José García Hidalgo, antiguo condiscípulo, quien le proporcionó algunos trabajos para las iglesias madrileñas actualmente perdidos, como la serie sobre la vida de San Eloy para la iglesia de El Salvador. Allí asistió a las academias de dibujo y copió pinturas y esculturas de palacio, mejorando con ello su dominio del color en contacto con las tendencias del barroco decorativo que, a su regreso a Valencia, contribuyó a introducir en la una ciudad todavía apegada a las fórmulas del naturalismo.

En Valencia pintó las *Historias del Cristo de Berito* para su iglesia del Salvador, -destruidas en la guerra civil -, y algunas otras citadas por Palomino. Todas ellas caracterizadas por su gran tamaño, aunque también hoy perdidas. Desde allí extendió su influencia a Murcia, donde se conserva un *San Bartolomé* en la iglesia de su título, y

#### JUAN CONCHILLOS FALCÓ

(Valencia, 1641-1711)

We have attributed three drawings of cherubs that were among the sixty acquired in 1917 to the Valencian artist Conchillos Falcó. Antonio Palomino, who became friendly with him after he came to Valencia in 1697, said that Conchillos came of good stock on both his father's side (Castilian) and his mother's (Valencian), and that only his noble nature allowed him to endure his years of apprenticeship in the workshop of Esteban March, a very outlandish character.

Around 1670 Conchillos moved to Madrid, where he was reunited with José García Hidalgo, a former co-disciple, who got him a few jobs for local churches (like his series of the life of Saint Eligius for the church of El Salvador, now lost). In the capital, he frequented the drawing academies and copied palace sculptures and paintings, thereby improving his mastery of colour and absorbing the latest decorative Baroque trends, a style he helped to introduce in Valencia when he returned and found the city still clinging to the old formulas of naturalism.

In Valencia, Conchillos painted *Histories of the Christ of Beirut* for the church of El Salvador (destroyed in the Spanish Civil War) and other works mentioned by Palomino, all quite large and also lost today. From there, his influence spread to Murcia, where there is a *Saint Bartholomew* in the church of San Bartolomé, and to Alicante, where he left the iconographically bizarre *Histories of the Holy Visage* and the angels he painted for

Alicante, donde quedan el ciclo de *Historias de la Santa Faz*, de extraña iconografía, y los ángeles pintados para la bóveda del mismo camarín de la Santa Faz, obras plenamente barrocas en una dirección paralela a la de José Jiménez Donoso.

Mejor conocida es su labor como dibujante. Según cuenta Palomino, tras asistir en Madrid a las academias de entonces, se ocupó él mismo de crear una en Valencia, que la mantuvo en su propia casa. A veces solía dibujar a la aguada, tomando apuntes rápidos de cuanto se le ofrecía. Gracias a todo ello, han llegado hasta nosotros un número inusualmente elevado de sus desnudos de Academia, casi todos ellos fechados con precisión, y conservados en diversos museos e instituciones. Entre ellos, como más significativas, las que guarda el Museo del Prado y la Biblioteca Nacional. Murió en Valencia en 1711, después de algunos años apartado del oficio, al parecer parálítico y ciego.

En cuanto a procedimientos técnicos, su gran producción dibujística manifiesta registros muy diferentes, siendo uno de ellos, tal vez el más avanzado y original, la utilización de papeles de colores de distintas texturas, sobre los que trabajaba fundamentalmente a bases de combinar el lápiz grasoso con el clarión, los cuales le servían de punto de partida para luego agilizar los medios tonos, como recomendaba el tratadista Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. De ello puede ser buen ejemplo el *Cristo yacente* de la Real Academia de San Fernando (Nº Invt. D-2186), firmado en 18 de febrero de 1693.

La clave para adjudicarle estos tres papeles del Museo nos la proporciona fundamentalmente el dibujo de *Dos querubines* (tiza y carbón sobre papel granulado marrón teñido de azul. 190 x 220 mm.) que guarda el Museo de Bellas Artes de Valencia, que Adela Espinós situó entre 1693 y 1703, años en que está realizando la *Inmaculada* de la Purísima y la serie sobre *San Benito* y *San Bernardo* para el Monasterio cisterciense de Santa María de la Valldigna, lienzos con



15.1.- Juan Conchillos. *Cristo muerto*. Real Academia de San Fernando.

the shrine of the Holy Visage itself, fully Baroque works in a style similar to that of José Jiménez Donoso.

Conchillos's work as a draughtsman is better known. As Palomino tells it, after seeing the academies of Madrid, he decided to create one in Valencia, hosting it in his own house. Sometimes he would use washes or watercolours to rapidly sketch whatever lay before him. Fortunately, an unusually large number of his academy nudes have come down to us, nearly all of them precisely dated and now held at different museums and institutions, most notably the Museo del Prado and the Biblioteca Nacional. The artist died in Valencia in 1711 after several years of inactivity, apparently paralysed and blind.

His large corpus of drawings evinces a wide variety of technical procedures, perhaps the most sophisticated and original of which is his use of coloured papers of different textures, on which he mainly used a combination of grease pencil and white chalk for the ground and later played with half-tones, as essayist Jusepe Martínez recommended in his *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. A good example is the *Dead Christ* at the Real Academia de San Fernando (inv. D-2186), signed on 18 February 1693.

The main reason for attributing these three pages at the museum to Conchillos is found in the drawing of *Two cherubs* (chalk and

los que el papel se relaciona (Espinós, 1997, p. 230, obra nº 87). Aunque de un carácter más "académico", los rostros de estos querubines guardan relación con los de los puttos que aparecen en los dibujos, que resultan bastante más populares, recordando incluso en algo a los habituales de Antonio del Castillo, con el que, sin embargo, nada tienen que ver.



15.2.- Juan Conchillos. *Dos querubines*. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Recientemente, en el British Museum se ha atribuido a Conchillos un dibujo anteriormente considerado de Murillo, que aunque de trazo algo más suelto (tiza negra, acentuada de blanco sobre papel verde-gris. 254 x 225 mm.), por el concepto y volumetría de unos niños que flotan sobre nubes, puede relacionarse perfectamente con los nuestros, que no parecen trabajos de academia, sino concebidos para alguna obra final que no hemos podido identificar. Por lo demás, el rostro que estos ángeles presentan guarda mucho parecido - fisiognómicamente hablando - al de la anónima niña retratada por Conchillos en 1684, en el lienzo recientemente adquirido por el Museo de Bellas Artes de Valencia.

charcoal on blue-tinted rough-grained brown paper, 190 x 220 mm) at the Museo de Bellas Artes, Valencia. Adela Espinós dated it to between 1693 and 1703, when Conchillos was painting the *Immaculate Conception* for the convent of La Purísima and the series on *Saint Benedict* and *Saint Bernard* for the Cistercian monastery of Santa María de la Valldigna, canvases with which this page is associated (Espinós, 1997, p. 203, work no. 87). Though more "academic" in nature, the faces of these cherubs bear a resemblance to the more putti in the drawings, which are far more mundane and even slightly reminiscent of Antonio del Castillo's habitual subjects, although they have nothing to do with him.

The British Museum recently named Conchillos as the author of a drawing previously attributed to Murillo (black chalk heightened with white on grey-green paper, 254 x 225 mm). Based on the theme and form of children floating on clouds, it could easily be related to ours, which do not look like academic exercises but sketches for some as-yet unidentified final work. Finally, the faces of these angels strongly resemble (in terms of their physiognomy) that of the anonymous girl whom Conchillos portrayed in 1684, a canvas recently acquired by the Museo de Bellas Artes, Valencia.



15.3 Juan Conchillos. *Retrato de niña*. 1684. Museo de Bellas Artes de Valencia.



15. *Estudio de un ángel con cortinaje.*

Plumilla, clarion y aguada gris sobre papel verjurado. 125 x 90 mms.  
**CE1066D** (Db. 203)

Inscripciones: Al dorso, a lápiz: "6409"  
Procedencia: Adquirido en 1917.

---

15. *Study of an angel with drapery*

Pen, white chalk and grey wash on laid paper. 125 x 90 mm  
**CE1066D** (Db. 203)

Inscriptions: On the back, in pencil: "6409"  
Provenance: Acquired in 1917



16. *Estudio de ángeles con cortinaje.*

Plumilla, clarión y aguada gris sobre papel verjurado. 132 x 105 mm.  
**CE1067D** (Db. 204)

Inscripciones: Al pie, a lápiz: "6410". Al dorso, a lápiz: "6410"  
Procedencia: Adquirido en 1917.  
Bibliografía: García de la Torre, 1991, p. 81.

---

16. *Study of angels with drapery*

Pen, white chalk and grey wash on laid paper. 132 x 105 mm  
**CE1067D** (Db. 204)

Inscriptions: At the bottom, in pencil: "6410". On the back, in pencil: "6410"  
Provenance: Acquired in 1917  
Bibliography: García de la Torre, 1991, p. 81



17. *Estudio de ángeles.*

Plumilla, clarión y aguada gris sobre papel verjurado. 120 x 100 mm.  
**CE1068D** (Db. 205)

Inscripciones: Al dorso, a lápiz: "6417"  
Procedencia: Adquirido en 1917.

---

17. *Study of angels*

Pen, white chalk and grey wash on laid paper. 120 x 100 mm.  
**CE1068D** (Db. 205)

Inscriptions: On the back, in pencil: "6417"  
Provenance: Acquired in 1917

### **JOSÉ CAMARÓN Y BONANAT**

(Segorbe, Castellón, 1731-Valencia, 1803)

El valenciano José Camarón se formó con su padre, que era escultor, de nombre Nicolás. Al morir éste, cuando él tenía solo dieciocho años, continuó su formación con su tío materno Eliseo, que era pintor de miniaturas, así como con el fraile dominico Miguel Posadas. En 1752, conocida la existencia oficial de la Real Academia de San Fernando, se trasladó a Madrid para ingresar en ella. Allí realizó muchas copias de maestros barrocos y se dedicó a la pintura de paisaje y a las miniaturas. Diez años más tarde dicha academia lo acogería en sus filas como miembro de mérito.

Dos años después regresó a Valencia, siendo nombrado profesor de pintura en la también recién creada Academia de Santa Bárbara, de la que será director en 1765, y que será el origen de la que, ya en 1768, por mediación real, pasará a llamarse Real Academia de San Carlos, de la que será su director general entre 1796 y 1801.

Camarón llegó a dominar la técnica del pastel, así como el grabado al aguafuerte, y realizó gran cantidad de pinturas, religiosas y costumbristas, siendo uno de los llamados a participar en el ciclo de pinturas con que se embelleció el nuevo templo de San Francisco el Grande de Madrid. De entre sus obras cabe destacar los frescos de la catedral de Segorbe, que inició en el año 1800, y que tras su muerte, ocurrida tres años más tarde, fueron continuados por su hijo Manuel Camarón Meliá, quedando finalizados en 1806.

### **JOSÉ CAMARÓN Y BONANAT**

(Segorbe, Castellón, 1731-Valencia, 1803)

Valencian artist José Camarón trained with his father, a sculptor by the name of Nicolás. When he was just eighteen, his father died, and he continued learning under his maternal uncle Eliseo, a miniature painter, and the Dominican friar Miguel Posadas. In 1752, upon hearing of the official establishment of the Real Academia de San Fernando, he left for Madrid to enrol there. During his time at the academy, Camarón copied the works of many Baroque masters and specialised in landscape painting and miniatures. Ten years later, he became a fully-fledged academician by virtue of his merits.

In 1754 Camarón returned to Valencia, where he began to teach painting at the newly created Academia de Santa Bárbara. In 1765 he was promoted to director of the institution, which by royal decree was renamed Real Academia de San Carlos in 1768, and which he directed again from 1796 to 1801.

He mastered the art of pastels and etching, produced a large number of religious and genre paintings, and was one of the artists invited to work on the pictorial cycle that would embellish Madrid's new church of San Francisco el Grande. Camarón did some of his finest work in the Segorbe cathedral, where he began painting frescoes in the year 1800; when he died three years later, his son Manuel Camarón Meliá stepped in and completed the project in 1806.

Fue un hábil creador de escenas populares y de costumbres, dominadas normalmente por majos y majas, por lo que se le considera uno de los precursores de Goya en este terreno. En general, su obra se caracterizará por el uso del efecto de claroscuro, la armonía de la composición y una gama cromática de tonalidades suaves, como nacaradas, con las que plasmará unas figuras de canon estilizado y ademanes delicados, que se considera próxima a Luis Paret. Por lo demás, hay que señalar la influencia que en él ejercieron los grabados del italiano Jacopo Amiconi (1682-1752) y su particular estilo rococó, que desde Venecia pasaría a España en 1747 para trabajar al servicio del rey y en la Academia de San Fernando, en especial sus series sobre las cuatro estaciones del año y los cuatro elementos.

Sus hijos, José Juan (1760-1819) y Manuel (1763-1806) Camarón Meliá, fueron igualmente pintores y grabadores, mientras Vicente Camarón Torra (1803-1864), su nieto, también manejó los pinceles y fue profesor de pintura, destacando en la faceta de coleccionista de dibujos. Precisamente, suyo fue un álbum adquirido en 1864 por la Real Academia de San Fernando, que contenía ochenta y cuatro dibujos de diferentes artistas de las escuelas española e italiana, con obras de primer orden como el Carlos II de Carreño de Miranda, artistas de la talla de Vicente Carducho, Juan Antonio Escalante o Gian Battista Tiepólo, principiado a coleccionar por él una década antes (véase sobre él Arnáiz, 1988). Según ello, pudiera ser posible que el importante número de obras de José reunidas por Saló y Junquet que guarda el Museo, pudiese haber tenido un origen similar, es decir, haber sido entonces una adquisición en su conjunto a Vicente.

He had a special talent for colourful genre scenes, usually featuring *majos* and *majas*, and is considered a forerunner to Goya in this respect. In general, Camarón's oeuvre is characterised by chiaroscuro, compositional harmony, a palette of soft, almost pearlescent hues and stylised figures with delicate gestures, which some consider close to Luis Paret. He was particularly influenced by the distinctive Rococo style and prints of Jacopo Amiconi (1682-1752), who came to Spain from Venice in 1747 to work for the king and at the San Fernando academy, especially his series on the four seasons and the four elements.

The artist's sons, José Juan (1760-1819) and Manuel (1763-1806) Camarón Meliá, were also painters and engravers, and his grandson Vicente Camarón Torra (1803-1864) took up the brush and palette as well and became a painting instructor and noted collector of drawings. In fact, in 1864 the Real Academia de San Fernando purchased an album with eighty-four drawings by different artists of the Spanish and Italian schools—including gems like Carreño de Miranda's portrait of Charles II and works by great masters such as Vincenzo Carducci, Juan Antonio Escalante and Giovanni Battista Tiepolo—which Vicente Camarón had carefully assembled over the course of a decade (on this subject, see Arnáiz, 1988). It is entirely possible that Saló y Junquet acquired the considerable number of works by José Camarón now in our museum in the same way, by purchasing them in bulk from Vicente.



18. *Virgen con Niño / Virgen de la leche.*

Plumilla sobre papel verjurado. 153 x 205 mm /153 x 101 mm.  
**CE0874D** (Db. 14 y 15)

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 671)  
Bibliografía: Alcolea, 1963, p. 192; García de la Torre, 1991, p. 73;  
Morales Salcedo y Palencia Cerezo, 2003, p. 222.

18. *Madonna and Child / Madonna Lactans*

Pen on laid paper. 153 x 205 mm / 153 x 101 mm  
**CE0874D** (Db. 14 and 15).

Provenance: Saló y Junquet collection, 1877 (Inv. Romero Barros 1888, no. 671)  
Bibliography: Alcolea, 1963, p. 192; García de la Torre, 1991, p. 73;  
Morales Salcedo and Palencia Cerezo, 2003, p. 222

Atribuido en su momento por Romero Barros a Montaña, este papel presenta dos dibujos claramente diferenciados sobre un mismo soporte, ambos realizados a la pluma. En la parte izquierda del mismo se ha dibujado una Virgen con el Niño que parecen estar dándose un beso, mientras que en la derecha se ha representado a María amamantando al Divino Infante en presencia de San José. En la parte trasera o verso, y en base a la utilización de las siluetas del recto producidas por el traspaso o calado de la tinta, se han estudiado alguna variante de estas dos composiciones, introduciendo nuevas figuras de angelotes, o presentando a María simplemente con el Niño entre sus brazos. Se trata, por ello, de un papel, donde el artista ha bosquejado varios modelos, al objeto de ser llevados posteriormente al lienzo a conveniencia.

De esta suerte, el fragmento de la parte izquierda recuerda a una *Virgen con en Niño* del propio Camarón, que guarda el museo

Formerly attributed to Montaña by Romero Barros, these are two clearly differentiated drawings made in pen on the same piece of paper. On the left side, the Virgin and Child appear to be kissing, and on the right we see Mary nursing baby Jesus in the presence of Saint Joseph. On the back, the artist used the visible outlines of the drawings on the front where the ink bled through to experiment with a few variations on the two compositions, adding new cherubic figures or simply depicting Mary with the Christ Child in her arms. This is clearly a page on which the artist sketched several models with the idea of later transferring them to canvas.

The fragment on the left side recalls Camarón's own *Madonna and Child* at the Museo San Pío V in Valencia (on this, see Espinós, 2006, p. 182). It is also clear that both sides are preparatory sketches, or at the very least sources of inspiration, for a small canvas of the *Holy Family* (33 x 23 cm) owned by a private collector that was



18.1.- José Camarón. *Sagrada Familia*. Colección privada.

San Pío V de Valencia (véase sobre el mismo Espinós, 2006, p.182). Además, puede decirse que ambas partes son claramente preparatorias, o al menos están en la base de la realización de un lienzo de pequeño formato donde se representa a la *Sagrada Familia* (33x 23 cm.) de colección privada, que fue puesto en el mercado de arte español por Arte Subastas Bilbao en 11 de octubre de 2021 (lot.002). Se aprecia claramente cómo el mismo bebe de ambos dibujos: el perfil y posición de María del de la izquierda, y el Niño siendo amamantado, donde San José aparece por detrás, del bosquejo de la derecha.

placed on the Spanish art market by Arte Subastas Bilbao on 11 October 2021 (lot 002). The baby is obviously the same as the one in both drawings: Mary's profile and position are identical to the sketch on the left, and the suckling Christ Child, with Saint Joseph behind, was taken from the drawing on the right.



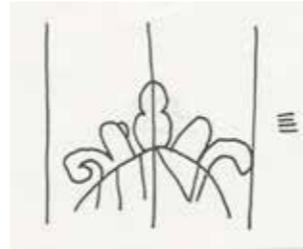
### 19. *Virgen con el Niño.*

Grafito sobre papel verjurado. 210 x 150 mm.

**CE0914D** (Db. 53)

Procedencia: Colección Saló y Junquet.1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 657)

Bibliografía: García de la Torre, 1991, p.73; Morales Salcedo y Palencia Cerezo, 2003, p. 221.



Filigrana del dibujo

### 19. *Madonna and Child*

Graphite on laid paper. 210 x 150 mm

**CE0914D** (Db. 53)

Provenance: Saló y Junquet collection, 1877 (Inv. Romero Barros 1888, no. 657)

Bibliography: García de la Torre, 1991, p. 73; Morales Salcedo and Palencia Cerezo, 2003, p. 221

Realizado exclusivamente a lápiz, a diferencia del ejemplo anterior, su autor ha querido realizar en éste, también un modelo polivalente, dibujando el cuerpo de María y luego superponiéndole otro fragmento de papel adherido, en el que aparece el motivo central con el busto de María y media parte del rostro del niño. Este procedimiento de ejecución incita a pensar que también pudiese haber sido a la inversa; es decir, pegando primero el motivo central sobre una hoja de papel blanco, y completando luego la composición hasta quedar a gusto.

Aunque no puede decirse que se trata de una copia exacta, el modelo parece inspirado en la famosa *Virgen de la servilleta* de Bartolomé Esteban Murillo, una imagen icónica y famosa en los ambientes pictóricos españoles, que como es conocido, fue realizada por Bartolomé Esteban Murillo en 1666 con destino a la portería del convento de los Capuchinos de Sevilla (67 x 72 cm) , hoy expuesta en el Museo de Bellas Artes

This is a multipurpose model like the previous one, though drawn entirely in pencil instead of pen, in which the artist drew the Madonna's body and then placed another piece of paper over it, with the central motif of Mary's bust and half of the child's face. However, it could just as easily have been done the other way round: first pasting the central motif on a blank sheet of paper, and then completing the composition until he was satisfied with the result.

Though not an exact copy, it does seem to be based on the famous *Virgin of the Napkin* by Bartolomé Esteban Murillo, an iconic image that was widely known among Spanish painters and art connoisseurs. Painted in 1666 for the altarpiece of the Capuchin friary in Seville (67 x 72 cm) and now on display at the Museo de Bellas Artes in the same city, Murillo's canvas has always been admired for its craftsmanship and the clever optical illusion that makes it look like Jesus is pulling away from his mother to

de Sevilla, que siempre alabada por su calidad y por el efecto de trampantojo que hace el niño queriendo salirse de la madre para acercarse al espectador. En todo caso, tampoco se debe de olvidar la influencia ejercida en ese momento por los modelos de vírgenes con el niño importados de pintores italianos como Francesco de Mura o Trevisani, cuya impronta también se deja ver en el dibujo.

get closer to the viewer. Even so, we cannot overlook the influence at the time of Madonna and Child models introduced to Spain by Italian painters like Francesco de Mura or Trevisani, which can also be felt in the drawing.



19.1.- José Camarón. *Virgen con el Niño*. Colección privada.



20. **Virgen con Niño y San Juanito.**

Plumilla y aguada grisácea sobre papel verjurado. 150 x 210 mm.  
**CE0892D** (Db. 33)

Procedencia: Colección Saló y Junquet.1877 (Inv. Romero Barros 1888, nº 679)

Bibliografía: García de la Torre, 1991, p. 73; García de la Torre, 2006, p. 158.

20. **Madonna and Child with Saint John the Baptist**

Pen and greyish wash on laid paper. 150 x 210 mm  
**CE0892D** (Db. 33)

Provenance: Saló y Junquet collection (inv. Romero Barros 1888, no. 679)

Bibliography: García de la Torre, 1991, p. 73; García de la Torre, 2006, p. 158

Se trata de otro típico dibujo de Camarón, que Romero Barros atribuía igualmente a Montaña, en el que su autor ha dibujado dos motivos muy diferentes, sin duda como ejercicio para adquirir destreza y futuros modelos para obras de contenido más ambicioso. En la parte izquierda, sobre nubes, aparece María con el Niño, éste en primer plano y en desnudo de cuerpo entero, posando encima de la bola del mundo. En la derecha, un niño completamente diferente, tanto por su pose como por su cabellera, aparece sentado sobre un cojín que simula una nube, portando una gran cruz que sujeta con su brazo derecho. Un motivo similar o parecido a éste, se encuentra en otro dibujo de Camarón que representa a un *Niño de pasión* dentro de una concha de molusco, el cual se conserva en la Biblioteca Real de Madrid procedente de la colección de Fernando VII.

El tipo de niño de la izquierda, desnudo y con escaso cabello, fue muy utilizado por Camarón en multitud de ocasiones y de manera ambivalente; e incluso sentado, lo vemos aparecer, por ejemplo, en el dibujo de la *Alegoría de la primavera* que guarda la Biblioteca Nacional de España. Por otro lado, ese modelo de María con velo por encima de la cabeza puede decirse que es muy mengsiano, o al menos sigue muy de cerca los prototipos de imágenes de María introducidos por Mengs en la corte española, lo que patentiza la predisposición del artista por hacer una pintura enraizada en los gustos academicistas de sus tiempo.

This is another typical Camarón drawing, again attributed to Montaña by Romero Barros, in which the artist sketched two very different motifs, undoubtedly as an exercise to gain dexterity and create models that he could use in more ambitious works. On the left we see Mary and Jesus in the clouds: the child, a full-length nude figure, is standing on a globe that represents the world. On the right, a child with a completely different pose and hairstyle is seated on a cloud-like cushion and holds a large cross in his right hand. A similar motif can be found in another drawing by Camarón that shows the *Child of the Passion* in a mollusc shell, which was in the collection of Ferdinand VII and is now at the Biblioteca Real in Madrid.

Camarón used the type of the boy on the left, nude and with very little hair, on countless occasions, either standing or seated, as in the *Allegory of Spring* drawing at the Biblioteca Nacional de España. On the other hand, the Virgin with a veil on her head is quite Mengsian, or at least remarkably similar to the prototypical images of Mary that Mengs popularised at the Spanish court, which seems to indicate that the artist was preparing to paint something in keeping with the academicist tastes of his time.



### 21. *Inmaculada Concepción.*

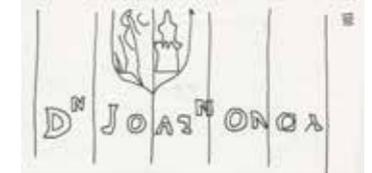
Plumilla y aguada grisácea sobre papel verjurado.  
211 x 153 mm.

**CE0904D** (Db. 43)

Inscripciones: En el cuerno de la luna, a tinta: “*trenspar* (-ente)”

Procedencia: Colección Saló y Junquet.1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 647)

Bibliografía: García de la Torre, 1991, p. 73; Morales Salcedo y Palencia Cerezo, 2003, p. 222.



Filigra del dibujo

### 21. *The Immaculate Conception*

Pen and greyish wash on laid paper. 211 x 153 mm

**CE0904D** (Db. 43)

Inscriptions: On the tip of the moon, in ink: “*Trenspar* (-ente)” [Transparent]

Provenance: Saló y Junquet collection, 1877 (Inv. Romero Barros 1888, no. 647)

Bibliography: García de la Torre, 1991, p. 73; Morales Salcedo and Palencia Cerezo, 2003, p. 222

Nuevo dibujo procedente de la colección Saló que Rafael Romero Barros consideró de Pablo Montaña, en este caso presentando otro modelo de María Inmaculada que fue muy del gusto del artista, habiéndolo usado, bien de manera aislada, o bien formando parte de otras composiciones y bajo otra simbología, como podemos apreciar, por ejemplo, en *La Purísima* del Álbum de Vicente Camarón - obra de medidas similares a la de este dibujo -, o mejor, en composiciones de mayor empeño, como la *Aparición de la Inmaculada a un devoto* del Museo Lázaro Galdiano.

A propósito de la catalogación del referido dibujo del Álbum, José Manuel Arnaiz recordó cuáles habrían sido las Inmaculadas de mayor empeño que Camarón habría lle-

This is another drawing from the Saló collection that Rafael Romero Barros attributed to Pablo Montaña. It features another model of Our Lady of the Immaculate Conception which was a favourite of the artist, having used it alone or in other compositions and with different symbols in, for instance, the *Mother Most Pure* from the Vicente Camarón album (similar in size to this drawing) and in more ambitious works like *Our Lady of the Immaculate Conception Appearing to a Devout Man* at the Museo Lázaro Galdiano .

In his catalogue description of the above-mentioned album drawing, José Manuel Arnaiz listed the most significant Immaculate Conceptions that Camarón had painted in Valencia, highlighting the importance



21.1.-José Camarón. *Aparición de la Inmaculada a un devoto*. Madrid. Museo Lazaro Galdiano.

vado a la pintura en Valencia, citando como importantes la de la de parroquia de San Martín y la del transagrario de la la Cartuja de Portaceli (véase Arnáiz, 1988, p.123). Y efectivamente, aunque la Inmaculada de la pintura mural de la cartuja valenciana presenta diversas variantes, la postura de la figura con las manos dispuestas en oración, puede perfectamente asimilarse a la que aparece en este dibujo.

of the works for the parish church of San Martín and behind the tabernacle of the Carthusian monastery of Porta Coeli (see Arnáiz, 1988, p. 123). And although the mural painting of the Immaculate Conception in the Valencian charterhouse does present several differences, the figure with hands clasped in prayer is remarkably similar to the one in this drawing.



21.2.-José Camarón. *Inmaculada*. (Detalle). Pintura mural del primer tramo de la bóveda de la iglesia de la Cartuja de Portaceli. Valencia.



22. **Inmaculada con San Antonio y San Cayetano.**

Plumilla y aguada gris sobre papel verjurado. 210 x 105 mm.

**CE0883D** (Db. 24)

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 639)

22. **The Immaculate Conception with Saint Anthony and Saint Cajetan**

Pen and grey wash on laid paper. 210 x 105 mm

**CE0883D** (Db. 24)

Provenance: Saló y Junquet collection, 1877 (Inv. Romero Barros 1888, no. 639)



22.1.- José Camarón. *La Virgen de la Merced*. Museo Nacional del Prado.

Con lógica similar a la de los anteriores, Romero Barros atribuyó este dibujo a Pedro Pablo Montaña, confundiendo al personaje de San Cayetano con San Ildefonso, error que se mantuvo incluso en el inventario mecanografiado de 1943.

Se trata de otro ejemplo de composición de figuras religiosas en *sacra conversazione*, tipo que el artista utilizó mucho, utilizando sus modelos habituales para la Virgen, que como ya dijimos para papeles anteriores, utiliza de manera ambivalente y combinatoria. En este caso, puede señalarse que el rostro de María recuerda al que aparece en la representación de la *Virgen de la Merced* que guarda el Museo Nacional del Prado.

Following the same logic as in the preceding cases, Romero Barros attributed this drawing to Pedro Pablo Montaña and mistakenly identified Saint Cajetan as Saint Ildephonsus, an error that was not rectified even on the typewritten inventory of 1943.

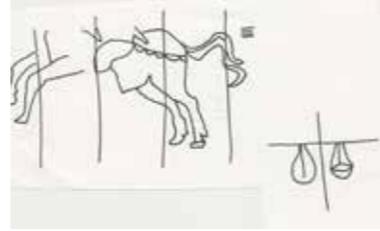
This is another composition of religious figures in *sacra conversazione*, a type the artist depicted quite frequently, in which, as we have already seen, he liked to mix and match different stock models for the Virgin Mary. In this case, Mary's face resembles the one he used in *The Virgin of Mercy* at the Museo Nacional del Prado.



### 23. *Sacrificio de Isaac.*

Plumilla sobre papel verjurado. 204 x 158 mm.  
**CE0915D** (Db. 54)

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 753)  
Bibliografía: García de la Torre, 2006, p. 160.



Filigrana del dibujo

### 23. *Sacrifice of Isaac*

Pen on laid paper. 204 x 158 mm  
**CE0915D** (Db. 54)

Provenance: Saló y Junquet collection, 1877 (Inv. Romero Barros 1888, no. 753)  
Bibliography: García de la Torre, 2006, p. 160

Ambicioso dibujo de Camarón con características parecidas a los anteriores, que podríamos considerar parte de una serie destinada a obras de mayor empeño, toda vez que se conoce al menos otra versión de este tema en otro papel conservado en el Álbum de Vicente Camarón. En este caso se trata de un dibujo de mayor tamaño (206 x 148 mm.), que incluso se encuentra firmado por el artista.

A propósito del mismo, en su estudio sobre el Álbum, Arnáiz recordaba unas palabras que Orellana, otro de los principales estudiosos de Camarón, que aparecían en el siguiente párrafo: *“Para el canónigo de esta Metropolitana D. Joseph Joaquín Alcedo pintó en el año 1781 un Sacrificio de Abraam (interlineado “Isaac”), pintura que al verla cerrada en casa particular, por no ser tan fácil verla, dirá cualquiera: ...volet haec sub luce bideri ludicis acuti, quae non formidat acumen”*. Es decir, aproximadamente, que esta obra debería de estar expuesta a la luz del juicio inteligente, no temerosa de reparos. También recordó Arnáiz que el conde

This ambitious drawing by Camarón, similar in many ways to the previous ones, can be considered part of a series of sketches for more complex compositions. There is at least one other version of this theme on another paper in the Vicente Camarón album, a larger drawing (206 x 148 mm) that even bears the artist’s signature.

Apropos of this work, in his study of the album Arnáiz quoted what Orellana, another leading Camarón scholar, had said: “For the canon of this archdiocese, Joseph Joaquín Alcedo painted in the year 1781 a Sacrifice of Abram (“Isaac” written between the lines), a painting of which, upon seeing it locked away in a private house, not being easy to see, anyone might say: *...volet haec sub luce bideri ludicis acuti, quae non formidat acumen*.” In other words, this work ought to be exposed to the light of intelligent judgement, not fearful of criticism. Arnáiz also recalled that the Count of La Viñaza must have been referring to this painting when he mentioned a *Sacrifice of Isaiah* (though he meant Isaac) owned at the time by the

la Viñaza debía de referirse a esta pintura cuando citaba un “Sacrificio de Isaías”, errata por “Isaac”, en su tiempo propiedad del Marqués de la Romaña, cuyo paradero actual desconocemos (véase Arnáiz, 1988, p.124).

Marquis of La Romana, the current whereabouts of which are unknown today (see Arnáiz, 1988, p. 124).



#### 24. *Bautismo de Cristo.*

Plumilla gris y aguada sepia sobre papel verjurado. 144 x 203 mm.  
**CE0868D** (Db. 9)

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1878. (Inv. Romero Barros 1888, n° 666)

Bibliografía: Alcolea, 1963, p.192.

#### 24. *Baptism of Christ*

Grey pen and sepia wash on laid paper. 144 x 203 mm  
**CE0868D** (Db. 9)

Provenance: Saló y Junquet collection, 1878 (Inv. Romero Barros 1888, no. 666)

Bibliography: Alcolea, 1963, p. 192

En este otro dibujo, cuyo soporte ha experimentado notables pérdidas por su parte inferior izquierda, vuelen a repetirse las circunstancias de inventariado por parte de Romero Barros ya señaladas. Debido a estas pérdidas, no se aprecian con claridad las connotaciones paisajistas de una composición, en la que, frente a las anteriores, domina un ambiente de naturaleza en el que las figuras principales se agrupan en la parte derecha de la escena.

Se diría que, para su concreción, Camarón habría debido de ver o inspirarse en el *Bautismo de Cristo* de Pedro Orrente que se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, del que existe dibujo preparatorio en la Biblioteca Nacional de España. En todo caso, frente al mismo, Camarón habría apostado por una mayor presencia de elementos angélicos y celestiales, además de por la presencia del Padre Eterno.

En este caso, estimamos que se trata de un dibujo preparatorio para el lienzo del mismo tema pintado por el artista para la Cartuja

de Portaceli en Valencia, cuyos paramentos interiores se encuentran ornados por varias pinturas suyas realizadas entre 1773 y 1779, presentando escenas de la vida de Cristo y de San Juan Bautista, más La Virgen protegiendo a los cartujos y los retratos de los monjes Juan de Nea, Francisco de Aranda, Bonifacio Ferrer y Francisco Maresme. De la misma temática conocemos también una versión de menor tamaño (pluma negra y aguada. 206X100 mm.) con la escena más simplificada y formato vertical, que fue sacada al mercado de arte español por la firma Fernando Duran en 2018, y que podría ponerse en relación con nuestro dibujo.

This drawing, which is missing a large part of the lower left corner, was inventoried by Romero Barros in the same manner as the preceding works. Unlike the rest, this composition seems to be a nature scene in which the principal figures are grouped on the right side, although the material losses make it impossible to appreciate the finer details of the landscape.



24.1.- José Camarón. *Bautismo de Cristo*. Comercio de arte español.

It seems possible that Camarón conceived it after seeing or taking inspiration from the *Baptism of Christ* by Pedro Orrente now in the Museo de Bellas Artes, Valencia, a preparatory sketch of what is at the Biblioteca Nacional de España. If so, Camarón made it his own by incorporating more angelic and celestial hosts and even the Heavenly Father.

In our opinion, this is a preparatory drawing for the canvas of Christ's baptism that the artist painted for the Carthusian monastery of Porta Coeli in Valencia, whose interior walls are adorned by several paintings he made between 1773 and 1779 that depict scenes from the lives of Christ and Saint John the Baptist, the Virgin protecting the Carthusians, and portraits of the monks Juan de Nea, Francisco de Aranda, Bonifacio Ferrer and Francisco Maresme. There is also a smaller portrait-format version of the same theme (black pen and wash, 206 x 100 mm) with a more simplified scene which the Fernando Durán firm placed on the Spanish art market in 2018 and which may be related to our drawing.



25. **Predicación de San Juan Bautista / Virgen intercediendo como Trinidad.**

Plumilla y aguada grisácea sobre papel verjurado. 205 x 155 mm.

CE0916D (Db. 55)

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1877. (Inv. Romero Barros 1888, nº 754)

25. **Saint John the Baptist preaching / Virgin interceding with the Trinity**

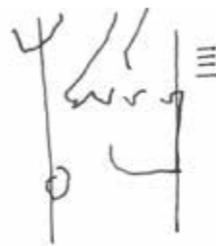
Pen and greyish wash on laid paper. 205 x 155 mm  
CE0916D (Db. 55)

Provenance: Saló y Junquet collection, 1877 (Inv. Romero Barros 1888, no. 754)

Este otro papel de Camarón, también antiguamente atribuido a Montaña, presenta la especificidad de haber sido utilizado por sus dos caras. En la que aquí consideramos recto se ha representado la predicación del bautista en el desierto, escena que se caracteriza por la abundante presencia de personajes en una composición situada en medio de la naturaleza, destacando en ella el excesivo énfasis que ha dado a la parte superior izquierda, donde el paisaje se abre hacia el cielo, zona muy enfatizada por el excesivo uso de la pluma y específicamente de la aguada, utilizando pinceladas de grueso formato. Por Rodríguez Culebras sabemos que para la Cartuja de Valldecris en Altura (Castellón) Camarón pintó diversas obras, entre ellas los lienzos para el exorno de los respaldos de los asientos del coro (Rodríguez Culebras, 1999, p. 24). Entre ellas existía un lienzo de esta temática, hoy sin duda perdido después de los episodios destructivos acaecidos en el edificio desde 1810, pero para el que es probable que este dibujo hubiese servido de estudio previo.

This piece of paper, also formerly attributed to Montaña and now to Camarón, is unusual in that it has drawings on both sides. What we believe is the recto or front shows John the Baptist preaching in the wilderness, where a crowd has gathered to hear him in the midst of nature. The artist placed too much emphasis on the upper left corner, where the landscape gives way to an open sky scored by thick strokes and excessive use of both pen and wash. From Rodríguez Culebras we know that Camarón painted several works for the Valldecris charterhouse in Altura, Castellón, including canvases to adorn the backs of the choir stalls (Rodríguez Culebras, 1999, p. 24). Among them was a painting on this theme, which was almost certainly destroyed in any of the various dramatic events that befell this building after 1810, and this drawing was probably a preliminary study for that canvas.

This technical procedure is less apparent on the verso, where the artist drew a composition that is harder to interpret. The muse-



Filigrana del dibujo

Un procedimiento técnico éste que disminuye sensiblemente en la que consideramos verso, donde el autor ha planteado una composición de más difícil lectura. En el antiguo inventario mecanografiado del museo se la leía como “La subida de la Virgen a los cielos”, pero la misma no guarda los elementos típicos de una Asunción, que se suele representar con presencia de los apóstoles, como bien realizó Camarón en el dibujo de esta temática que guarda el Álbum de Vicente Camarón, y que el artista tal vez hiciera pensando en el lienzo del altar mayor de la iglesia de la Asunción de Valencia, también llamada capilla del Milagro (véase Arnáiz, 1988, p.125). Pero aquí figuran una serie de personajes sentados, por la izquierda, que nada tienen que ver con ellos.

Además, la figura femenina que se eleva sostenida por ángeles presenta en su mano izquierda una figura en forma de letra “T”, que tal vez podría interpretarse como una alusión a la Trinidad. De esta suerte, si relacionamos ambas caras del dibujo, podríamos pensar que lo que se representa en esta cara es la elevación hacia el cielo del carisma, o mejor, la palabra doctrinal de San Juan Bautista, para ser recepcionada por la trinidad celeste, a la que estaría dirigiendo su mirada la figura que, más cerca todavía de la tierra, habría de llegar hacia el cielo. Con ello quedarían legitimada la conformidad o autoridad del verbo de ese santón que, por el desierto, anunciaba la venida de un Mesías que habría de llamarse Jesucristo. De ser así, tanto por su temática como por su carácter más pictórico, este papel podría relacionarse con el dibujo anterior, pudiendo así ser considerados como preparatorios para un ciclo sobre la vida de San Juan Bautista cuya resolución final desconocemos.

No obstante, también podría considerarse que las escenas de ambas caras nada tienen que ver entre sí. Siguiendo este hilo conductor caminaríamos hacia el mundo de las alegorías. Para ello habría que comparar la representación de esta segunda cara del dibujo con la que aparece en otro suyo, también existente en la Biblioteca Nacional, que viene siendo titulado *Vas honorabile*

um’s old typed inventory lists it as “The Virgin Ascending to Heaven”, but it has none of the typical elements of an Assumption scene, which usually includes the apostles. They certainly are present in Camarón’s sketch on the same theme in the Vicente Camarón album, which he may have made thinking of the canvas for the main altar of the church of La Asunción in Valencia, also called Capilla del Milagro or Miracle Chapel (see Arnáiz, 1988, p. 125). But the seated figures on the left look nothing like apostles.

Moreover, the female figure being borne upwards by angels holds what looks like a letter “T” in her left hand, possibly an allusion to the Trinity. If the two sides of the page are related, it could be that this side depicts the charism—or, better said, the doctrinal message of John the Baptist—being raised to heaven where it will be welcomed by the celestial trinity, and the woman, though still closer to earth, is gazing up at her heavenly destination. This imagery underscores the legitimacy and authority of the word of this great saint, who cried in the wilderness that the Messiah was coming, and his name was Jesus Christ. If our conjecture is right, then this page could be related to the previous drawing; based on their theme and pictorial quality, both may have been preparatory to an unknown cycle on the life of Saint John the Baptist.

However, the scenes on the front and back could be entirely independent. If so, we would have to venture into the realm of allegory and compare the image on the verso with one in another of his drawings, also at the Biblioteca Nacional, titled *Vas honorabile* (brush, pen, ink and grey and black wash, 205 x 150 mm) based on the partial inscription or motto on a shield held by a cherub. In that other sketch, Camarón depicted Mary seated among the clouds and surrounded by angels, with the resplendent Sacrament emerging from her chest. Ramón Rodríguez Culebras suggested that this could be a preliminary study for a print, as it touches on a Eucharistic theme taken from the Litany of Loreto, and the full inscription (which the artist deliberately left incomplete) might be read as “Vaso honorable” or “Honourable

(pincel, pluma, tinta y aguadas grises y negra. 205 x 150 mm), a partir de la lectura de la inacabada inscripción o mote que figura en un escudo portado por un angelote. En este otro caso, Camarón representó a María sentada entre nubes y rodeada de ángeles, de cuyo pecho aflora, resplandeciente, la eucaristía. Ramón Rodríguez Culebras sugirió que este podría tratarse de un estudio previo para grabar una estampa, al tocar de un tema relacionado con la eucaristía tomado de las Letanías Lauretanas, pudiendo ser la inscripción (mostrada solo a medias en la intención del artista) como “Vaso honorable”. Dicha argumentación también nos parece convincente, dado el buen número de escenas de este género que Camarón plasmó a lo largo de su vida, que serían pensadas para su publicación como estampas devocionales relacionadas con la profundidad mística.



25.1.- José Camaron. *Vas honorabile*. Biblioteca Nacional de España.

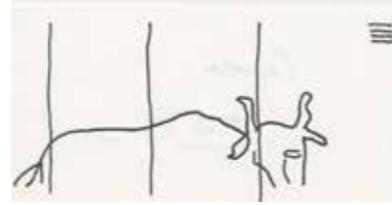
vessel”. This theory seems convincing to us as well, given the considerable number of such scenes—intended for publication as mystically profound devotional prints—that Camarón produced throughout his life.



## 26. *Éxtasis de Santa Teresa.*

Grafito sobre papel verjurado. 210 x 150 mm  
**CE0913D** (Db. 52)

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1878. (Inv. Romero Barros 1888, nº 670)



Filigrana del dibujo

## 26. *Ecstasy of Saint Teresa*

Graphite on laid paper. 210 x 150 mm  
**CE0913D** (Db. 52).

Provenance: Saló y Junquet collection, 1878 (Inv. Romero Barros 1888, no. 670)

La composición que presenta este dibujo, muy tenuemente trabajado, dificulta enormemente la apreciación de lo representado. Tanto es así que Romero Barros, que también lo creyó de Montaña, lo tituló como “Un grupo de niños”, mientras que en el inventario mecanografiado de 1943 aparecía como un “Apunte al lápiz de una media figura de un ángel, el esbozo de una Virgen o Santa, cuyo carácter y acción, por la vaguedad de los trazos, no puede con seguridad determinarse”.

Sin embargo, gracias al Álbum de Vicente Camarón, hoy sabemos que es un primer estadio menos avanzado para un *Éxtasis de Santa Teresa de Jesús*, del que el Álbum contiene un momento más avanzado y definitivo, donde el artista utilizó ya la aguada sepia con algunos toques de gris, sobre un papel de formato igual que el nuestro (210 x 150 mm.). A propósito del mismo, Jose Manuel Arnáiz recordaba cómo Ramón Rodríguez Culebras, en su trabajo sobre el artista, citaba “...una *Santa Teresa en colección privada, cinco bocetos de diversos momentos de la vida de Santa Teresa (Catedral de Valencia), otro sin especificar en colección*

This drawing is so faintly sketched that it is very difficult to make out what it represents, so difficult that Romero Barros, who again assigned it to Montaña, titled it “Group of children”, while the 1943 typed inventory described it as a “Pencil sketch of a half-length angel, the outline of a Virgin or female Saint, whose character and activity cannot be determined with any certainty due to the vagueness of the lines”.

Yet today, thanks to the Vicente Camarón album, we know it to be an early rough draft for an *Ecstasy of Saint Teresa of Ávila*. The album contains a later and more defined sketch of the same image, where the artist applied sepia wash with a few hints of grey on a piece of paper the exact same size as ours (210 x 150 mm). On this subject, José Manuel Arnáiz quoted from Ramón Rodríguez Culebras’s work on the artist: “a Saint Teresa in a private collection, five sketches of different moments in the life of Saint Teresa (Valencia cathedral), another unspecified sketch in a private collection in Segorbe, and a Saint Teresa, also in the Valencian cathedral” (see Arnáiz, 1988, p. 123). We do



26.1.- José Camarón. *Éxtasis de Santa Teresa.* (Detalle). Álbum de Vicente Camarón.

*particular de Segorbe y una Santa Teresa, también en la Catedral valenciana*” (véase Arnáiz, 1988, p.123). No creemos que en esta descripción se incluya este dibujo preparatorio, cuya transcripción final al lienzo o la pared desconocemos, aunque pudiera ser una de las mencionadas por Culebras.

not believe that our preparatory drawing is among the itemised works, although one of them may be the final canvas or mural for which it was sketched.



**27. El alma cristiana con los símbolos de la pasión.**

Plumilla y aguada grisácea sobre papel verjurado. 212 x 148 mm.  
**CE0929D** (Db. 68)

Inscripciones: Al pie, a tinta: "*Quoniam ego in flagella paratus sum.*"  
 Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1878. (Inv. Romero Barros 1888, nº 713)  
 Bibliografía: García de la Torre, 1991, p. 73; García de la Torre, 1997, pp. 17

**27. The Christian soul with symbols of the Passion**

Pen and greyish wash on laid paper. 212 x 148 mm  
**CE0929D** (Db. 68)

Inscriptions: At the bottom, in ink: "*Quoniam ego in flagella paratus sum*"  
 Provenance: Saló y Junquet collection, 1878 (Inv. Romero Barros 1888, no. 713)  
 Bibliography: García de la Torre, 1991, p. 73; García de la Torre, 1997, p. 176

Siempre compañero en el Museo del siguiente, éste figuraba en el inventario de 1943 erróneamente interpretado como "Santa María Magdalena y varios ángeles llorando al pie de la cruz". A diferencia del otro, éste estaría inspirado en el salmo 17, 38 de la Biblia Vulgata, que se entiende mejor completado en su segunda parte: "*Quoniam ego in flagella paratus sum, et dolor meus in conspectu meo Semper*", lo que puede significar aproximadamente: "Porque estoy listo, y el dolor siempre está delante de mí." Siendo así, parece que se trata de una composición completamente original, en el sentido de inventada, por el artista a partir de la lectura del salmo.

No parece que fuese llevado a la estampa, que de haberse hecho, constituiría la plasmación visual de una exégesis mística sobre la valía del dolor como paso previo a alcanzar el estadio divino del alma, donde ya todo dolor desaparece, una vez fundida con Cristo.

This work, which forms a pair with the next at the museum, was mistakenly identified as "Saint Mary Magdalene and several angels weeping at the foot of the cross" in the 1943 inventory. It actually appears to be inspired by Psalm 37:18 in the Vulgate Bible, which becomes easier to understand if we add the second half: "*Quoniam ego in flagella paratus sum, et dolor meus in conspectu meo Semper*", which roughly translates as, "For I am prepared for scourges, and my sorrow is always before me." If so, this is an entirely original composition which the artist invented after reading the psalm.

It does not seem to have been circulated as a print; if it had, it would be the visual expression of a mystical exegesis on the value of suffering as a step on the soul's path to divine righteousness, a state in which the Christian becomes one with Christ and all pain ceases.



### 28. *El alma cristiana crucificada.*

Plumilla y aguada grisácea sobre papel verjurado. 210 x 150 mm.  
**CE0930D** (Db. 69)

Inscripciones: Al pie, a tinta: "*Christo confixus Sum. Cruci. gal.I.*"  
 Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1878. (Inv. Romero Barros 1888, nº 714)  
 Bibliografía: García de la Torre, 1991, p. 73; García de la Torre, 1997, p. 160-163 .

### 28. *The Christian soul crucified*

Pen and greyish wash on laid paper. 210 x 150 mm  
**CE0930D** (Db. 69)

Inscriptions: At the bottom, in ink: "*Christo confixus Sum. Cruci. gal.I.*"  
 Provenance: Saló y Junquet collection, 1878 (Inv. Romero Barros 1888, no. 714)  
 Bibliography: García de la Torre, 1991, p. 73; García de la Torre, 1997, pp. 160-163

Este dibujo figuraba en antiguos inventarios, primero de Montaña y luego ya de Camarón, aunque con el título de "Santa Librada". En el de 1943, ya firmemente atribuido a Camarón, se sustituyó su título por el de "El Padre Eterno fortaleciendo a Santa Librada en su martirio". La razón de tales denominaciones derivan de la presencia de una figura femenina protagonista que está siendo clavada por un ángel en una cruz, imágenes que se suelen identificar con esta ficticia santa que, según diversas leyendas y tradiciones, padeció martirio por crucifixión, y a la que se solía invocar, en particular, como patrona de las mujeres mal casadas, en ruego de que las librase de sus abusivos o maltratadores maridos. Sin embargo, estamos, sin duda, ante una imagen de lectura simbólica, que es compañera y complementaria de la del dibujo anterior.

Fue correctamente interpretado y publicado por García de la Torre en 1997. Sin

Old inventories assigned this drawing to Montaña and later to Camarón, albeit under the title of "Saint Wilgefortis". In the 1943 inventory, by then firmly attributed to Camarón, it was listed as "The Heavenly Father strengthening Saint Wilgefortis in her martyrdom". The reason for this confusion is the fact that the central female figure is being nailed to a cross by an angel, an iconography usually associated with the fictional Saint Wilgefortis who, according to various legends and traditions, was martyred by crucifixion and was venerated as the patron saint of women in bad marriages who implored her to free them from their abusive husbands. However, this composition is undoubtedly symbolic rather than literal, being the pendant and complement to the previous drawing.

García de la Torre interpreted it correctly and published it in 1997. Yet she was not

embrago, para ella no resultaban suficientemente claras las fuentes que sirvieron al artista como motivo de inspiración, a pesar de estar claramente inspirada en un versículo de la Epístola a los Gálatas (2,19, 20), y ser coetánea de la similar estampa grabada por Juan Bernabé Palomino y Fernández de Vega (1692 - 1777), coetáneo de nuestro artista, bajo el título de *El alma crucificada*.

Recordemos que la inscripción que la titula es parte del mote de la epístola paulina galatense que arranca diciendo “Christo, confixa sum cruci vivo autem iam non ego vivit vero in me Christus”. O lo que es aproximadamente igual: “Clavada estoy con Cristo en una misma cruz. Ahora puedo decir que vivo cuando no vivo yo porque vivo”. Como han señalado distintos autores de patristica, fue utilizado fundamentalmente por Veda el Venerable (siglos VII-VIII) en varias ocasiones, concretamente en la primera parte de sus *Comentarios al libro de Samuel, El cantar de los cantares* de Salomón, y en diversos salmos y sermones. O también en el prólogo al “Árbol de la vida”, incluido por San Buenaventura (siglo XIII) en su libro *Los misterios de Cristo en su contenido integral*, como ya señaló García de la Torre.

El significado de la glosa podría resumirse indicando que el alma humana, experimentando la crucifixión, ensalza la grandeza de Cristo y la felicidad de sentirse invadida por él. O lo que es lo mismo, se encuentra gozosa al estar crucificada con Cristo y compartir su mismo tálamo y condición, momento en que pasa a despreciar las riquezas y deleites del mundo, pues ahora ya no vivirá en sí misma, sino habitando en Cristo. Desde el siglo XVI, también ha sido profusa la literatura que ha utilizado emblemas de este tipo. Así por ejemplo: Gabriel Simeoni en sus *Devisas o emblemas heroicas y morales* (1561), Herman Hugo en sus *Afectos divinos* (1658), Otto Vaenius en el *Theatro moral de los antiguos y modernos* (1701), o Benedictus van Haefthen en el *Camino real de la Cruz* (1721).

A mi entender, tanto este dibujo como el anterior, por su grado de acabado, fueron ideados por Camarón, bien para ilustrar algún devocionario, o bien para ser llevados a

entirely sure of the artist’s sources of inspiration, even though it seems clear that Camarón based it on a passage from Galatians (2:19–20) and made it around the same time as a similar print engraved by his contemporary Juan Bernabé Palomino y Fernández de Vega (1692–1777) under the title *The Crucified Soul*.

The titular inscription is taken from Paul’s epistle to the church in Galatia, where he wrote, “Christo, confixa sum cruci. Vivo autem, iam non ego: vivit vero in me Christus.” In other words, “I am crucified with Christ. Nevertheless I live; yet not I, but Christ liveth in me.” As various patristic scholars have noted, these words were used by the Venerable Bede (seventh-eighth century) on several occasions, specifically in the first part of his commentaries on First Samuel, Song of Songs and various psalms and sermons, and in the preface to the “Tree of Life” which Saint Bonaventure (thirteenth century) included in a book previously identified by García de la Torre.

In a nutshell, biblical commentators believe these verses mean that, by experiencing crucifixion, the human soul extols Christ’s greatness and the joy of feeling invaded by him. To put it another way, the soul is overjoyed to share Christ’s cross and condition and from that moment on scorns all worldly delights and riches, for it no longer lives in the world but in Christ. Such symbols have also been used extensively in literature since the sixteenth century: examples include Gabriele Simeoni’s *Symbola Heroica* (1561), Herman Hugo’s *Pia Desideria* (1658), Otto Vaenius’s *Theatro moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos* (1701), and the Spanish translation of Benedictus van Haefthen’s *Regia Via Crucis* (1721).

In my opinion, the degree of completion suggest that Camarón made this and the previous drawing either to illustrate some prayer book or to turn them into prints, capitalising on the pious turn that Western Catholicism took in the final quarter of the century. It was this atmosphere of profound religious sentiment that inspired the creation of religious buildings and brother-

hoods like the one behind the oratory of the Santa Cueva in Cádiz, the same atmosphere in which the aforementioned Palomino print and others were circulating freely or used to illustrate certain devotional books. Knowing this makes it easier to interpret the first drawing as the soul preparing to feel redeeming pain in Christ, and this second one as the moment when it experiences that suffering.

la plancha, dentro del contexto pietista que se produce en el occidente católico a partir del último cuarto de la centuria, que llevará también a la creación de edificios y cofradías como la que alimentó, por ejemplo, el oratorio de la Santa Cueva en Cádiz. Es decir, en el mismo horizonte ideológico en el que aparece la mencionada estampa de Palomino ya referida, y otras que circularon libremente o fueron utilizadas para ilustrar determinados devocionarios. Así las cosas, el anterior dibujo plantearía la preparación mental para el sentimiento del dolor salvífico en Cristo, mientras éste lo complementaría aludiendo a la experimentación real del mismo.



29. *Tres majas.*

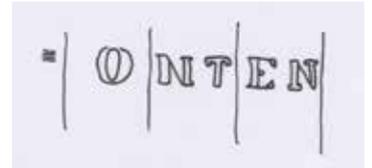
Grafito y toques de aguada sobre papel verjurado.  
213 x 154 mm.

**CE1010D** (Db. 147)

Inscripciones: Ángulo superior derecho, a lápiz: "759";  
ángulo inferior derecho, a lápiz: "6454".

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1878. (Inv. Ro-  
mero Barros 1888, nº 759)

Bibliografía: García de la Torre, 1997, pp. 178-180 .



Filigrana del dibujo

29. *Three Majas*

Graphite and hints of wash on laid paper. 213 x 154 mm

**CE1010D** (Db. 147)

Inscriptions: Top right corner, in pencil: "759"; bottom  
right corner, in pencil: "6454"

Provenance: Saló y Junquet collection, 1878 (Inv. Ro-  
mero Barros 1888, no. 759)

Bibliography: García de la Torre, 1997, pp. 178-180

Romero Barros catalogó este dibujo como "Dos andaluzas", adjudicándose - como todos los demás de Camarón - a Pablo Montaña. Fue dado a conocer en 1997 por García de la Torre como parte del buen número de dibujos del artista que se conservan presentando a mujeres ataviadas con trajes de época, por los que a veces se ha tildado a Camarón de haber sido un precursor de Goya en asuntos de pintura del género de costumbres, según demuestran el gran número de ellos que han llegado a nuestros días conservados en las principales colecciones públicas y privadas del país. En ellos, por lo general, las mujeres parecen estar dialogando entre sí, y en posturas galantes habituales, o con el gesto de retirarse el velo de la cabeza con una o ambas manos para mostrar el rostro. Son ese mundo de "modistillas, petimetras y manolas" - como diría Rodríguez Culebras - ese

Romero Barros catalogued this drawing as "Two Andalusian women" and, like the rest of the Camarón sketches, attributed it to Pablo Montaña. García de la Torre first published it in 1997 as part of a series of drawings by the artist that feature women in period costumes. Camarón had sometimes been called Goya's precursor in the field of genre painting, based on the considerable number of such works now in public and private collections across Spain. In most of them, the women seem to be engaged in conversation and arranged in the usual coy poses or using one or both hands to pull back the veil on their heads and show their face. They are part of the eighteenth-century world of "modistillas, petimetras and manolas", that "coquettishly feminine world so typical of the Rococo style conveyed in his drawings, which apart from its intrinsic value, is also of vital importance for studying an aspect

*mundo coquetamente femenino tan propio del rococó que de sus dibujos trasciende, aparte su valor en sí, tiene gran importancia para estudiar un aspecto de su obra que conocemos por noticias bibliográficas pero del que no existe ulterior base de seguridad documental o de cuadros ciertos...*" (Rodríguez Culebras, 1999, p. 23).



29.1.- José Camarón. *Virgenes necias y prudentes*. Biblioteca Nacional de España.

De él resaltó igualmente García de la Torre su condición de único dibujo de asunto no religioso, de entre los trece del valenciano que custodia el Museo, además de la imposibilidad de dar fechas concretas a los dibujos de este tipo, por carecer todavía de un estudio científico sobre su ingente producción evolutiva en este ámbito. Por lo demás, por la disposición de las figuras femeninas y sus gestos resulta interesante compararlo con el existente en la Biblioteca Nacional que viene manteniendo el título de *Virgenes necias y prudentes*, - también ha sido conocido como *Petimetras* -, al haber sido relacionado por Rodríguez Culebras y Adela Espinós con una relación del pasaje de la parábola

of his work which we know of from written reports but of which has no ultimate basis in reliable documents or confirmed pictures" (Rodríguez Culebras, 1999, p. 23).

As García de la Torre also noted, this is the only one of his thirteen drawings at the museum that does not depict a religious theme, and the lack of scholarship on the evolution of his vast output as a draughtsman makes it impossible to date with any precision. It is interesting to compare the arrangement and gestures of the female figures with another drawing at the Biblioteca Nacional titled *The Wise and Foolish Virgins* (also known as *Petimetras*), which Rodríguez Culebras and Adela Espinós believe is related to the parable narrated in Matthew 25:1-13, an iconographic theme that Camarón depicted on several occasions. However, Barcia, Boix and Salas think it might be a sketch of genre types and costumes made in preparation for a painting, based on the notes about future use of colour it contains.

A simple comparison reveals that the painter consistently depicted the flamboyant working-class women commonly called *petimetras* in outdoor settings, while the courtesans are dressed to the nines and posed in halls or aristocratic or courtly surroundings. These distinctions were based on his habit of using the same basic models repeatedly, though this is not always immediately apparent, which allowed him to turn an ordinary woman with a wasp waist into a mythological goddess merely by adding an imperceptible attribute. In any event, it is interesting to recall what his colleague, the sculptor Agustín Esteve, once said about Camarón: "he shows great talent in all his work, but particularly on womanly themes."

que narra el Evangelio de San Mateo (25, 1-13), tema iconográfico que Camarón trató en varias ocasiones. Aunque para Barcia, Boix y Salas, podría tratarse de un dibujo de género, un apunte para figurines, y en todo caso, dibujo claramente preparatorio para una pintura, por las anotaciones acerca de un futuro uso del color que contiene.

Una comparación que nos serviría para ver cómo, en cada caso, el pintor trató al aire libre a la mujer de condición popular - vulgarmente llamadas *petimetras* -, y también a la cortesana, éstas con mejores ropas y dentro de salones o ámbitos de carácter señorial o aúlico. Un doble tratamiento en base a una misma utilización de modelos repetitivos, no siempre fáciles de advertir en primera mano, que convierte a una simple mujer con talle de avispa en diosa mitológica con tan solo añadirle un imperceptible atributo. Sea como fuere, cabe volver a recordar las palabras que le dedicara su compañero, el escultor Agustín Esteve, para el que Camarón tuvo "muchacha gracia en todas sus obras, pero en particular en temas femeniles".



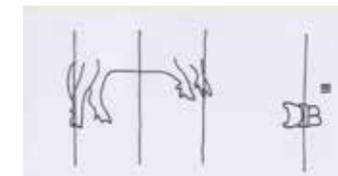
**30. Dos ermitaños.**

Plumilla y toques de aguada grisácea sobre papel verjurado.  
208 x 156 mm.

**CE1011D** (Db.148)

Inscripciones: Al dorso, a lápiz: "6455".

Procedencia: Colección Saló y Junquet. 1878. (Inv. Romero Barros 1888, nº 758)



Filigra del dibujo

**30. Two hermits**

Pen and hints of greyish wash on laid paper. 208 x 156 mm

**CE1011D** (Db.148)

Inscriptions: On the back, in pencil: "6455"

Provenance: Saló y Junquet collection, 1878 (Inv. Romero Barros 1888, no. 758)

Dibujo con catalogación en el Museo similar a los anteriores de Camarón, aunque siempre con el mismo título, que aquí se le mantiene. Presenta a dos ermitaños en actitud de diálogo, uno por detrás, de pie, y otros sentado sobre un risquillo con las manos juntas. Forma parte de otra temática que fue habitual en el artista segorbino, en unas obras que tal vez podríamos considerar preparatorias o relacionadas con su vasta intervención, primero en la cartuja de Valldecris y luego en la de Portacoeli.

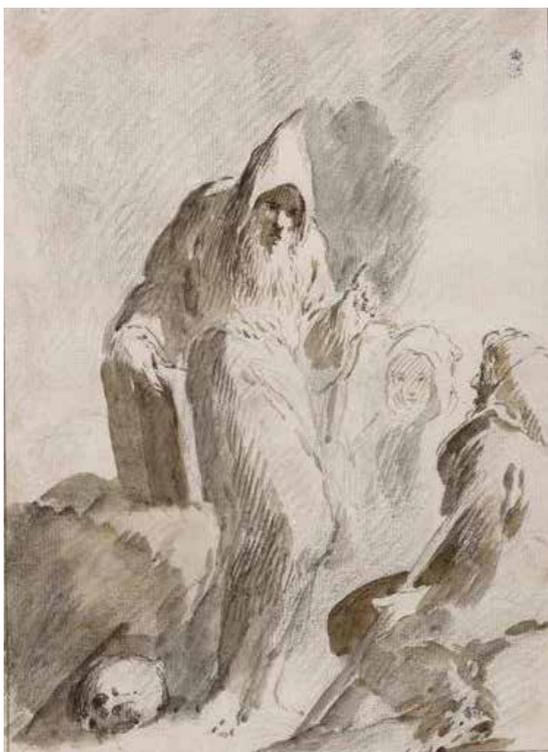
Para explicarlo, Rodríguez Culebras alude a su contacto desde muy joven con el mundo de los cartujos, aunque no encuentra ninguna razón determinante, añadiendo el buen número de veces que el pintor introduce este tipo de fraile o ermitaño en composiciones para iconografías como las de San Antonio Abad, San Simeón el estilita, San Juan Bautista en el desierto, etcétera. Lo que no le cabe duda es su utilización desde fechas muy tempranas, siempre anteriores a 1761 y siempre en relación con sus traba-

This drawing was catalogued at the museum in the same way as the previous works by Camarón, although the title has never changed. It shows two hermits in conversation, one standing behind and the other sitting on a rocky outcrop, hands clasped. The image is part of another theme frequently used by this artist in what could be considered preparatory sketches or works related to his extensive interventions at the charterhouses of Valldecris and later Porta Coeli.

Rodríguez Culebras mentioned that Camarón was in contact with the world of Carthusian monks from a very young age, although he was unable to determine why, merely observing that the painter frequently used this type of friar or hermit in compositions that required iconographies like those of Saint Anthony the Great, Saint Simeon Stylites, Saint John the Baptist in the wilderness, etc. What is certain is that these figures appeared in his oeuvre at quite an early date, certainly before 1761

jos para la primera de esas cartujas (Rodríguez Culebras, 1999, p. 24).

De este mismo tipo conserva un buen número la Real Academia de San Carlos de Valencia, la Biblioteca Nacional de España, o el Museo Nacional del Prado. Por su condición de “escena de género de ermitaños o cartujos”, podríamos emparentarlo con uno que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (pluma, pincel, tinta y aguada parda y gris, sobre lápiz negro. 210 x 151 mm.), aunque en este caso su grado de acabado es bastante mayor.



30.1.- José Camarón. *Anacoretas*. Biblioteca Nacional de España.

and always in connection with his work for the Valdecrust charterhouse (Rodríguez Culebras, 1999, p. 24).

The same type can be found in several works at the Real Academia de San Carlos in Valencia, the Biblioteca Nacional de España, and the Museo Nacional del Prado. As a “genre scene of hermits or Carthusian monks”, it could be related to one held at the Biblioteca Nacional de España (pen, brush, ink, and grey-brown and grey wash over black pencil 210 x 151 mm), although our drawing has a much more finished quality.

**MARIANO SALVADOR MAELLA PÉREZ**  
(Valencia, 1739-Madrid, 1819)

Tuvo su primera formación como pintor junto a su padre, y gracias a sus habilidades, pronto marchó a Madrid para recibir clases del afamado escultor Felipe de Castro, con el que dará el salto a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde fue protegido por Antonio González Velázquez, con cuya hija se casaría años más tarde. En 1757 pasa a Roma, donde copió a los clásicos del Renacimiento y reforzó su gusto academicista, regresando a Madrid en 1765, siendo acogido por Anton Raphael Mengs, pintor alemán instalado en España al servicio del rey, a quien ayudó en la decoración de los techos del nuevo Palacio Real, del que recibirá una notable influencia.

A partir de entonces desarrollaría una fulgurante carrera, que se inicia tras su ingreso como académico de la de San Fernando, de la que llegará a ser director general entre 1795 y 1798. Carlos III le nombra también, en 1774, pintor de cámara, momento a partir del cual se integrará de lleno en las obras de todos los edificios pertenecientes al patrimonio real: Granja de San Ildefonso, Aranjuez, El Pardo o El Escorial.

Más tarde, efectuará también trabajos en otros lugares, como la catedral de Toledo y la de Burgo de Osma, a la par que se dedica a realizar los retratos oficiales de la familia real y a la elaboración de cartones para tapices en la Real Fábrica; alcanzando la cima de su trayectoria en 1799, cuando es nombrado, junto a Francisco de Goya, pintor de

**MARIANO SALVADOR MAELLA PÉREZ**  
(Valencia, 1739-Madrid, 1819)

Mariano learned the art of painting from his father. Thanks to his skills, he soon left for Madrid to study under the famous sculptor Felipe de Castro, who opened doors for him at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. There he became the protégé of Antonio González Velázquez, whose daughter he would marry years later. In 1757 he went to Rome, where he copied the Renaissance classics and reinforced his academicist tastes. Upon returning to Madrid in 1765, he was welcomed by Anton Raphael Mengs, a German painter in the Spanish king's service who recruited Maella to help him decorate the ceilings of the New Royal Palace and who had a powerful influence on him.

Maella's brilliant career began when he was inducted into the San Fernando academy, which he later directed from 1795 to 1798. Once he was named painter to King Charles III in 1774, he threw himself into the decorative work being done on every royal property: La Granja de San Ildefonso, Aranjuez, El Pardo, El Escorial. etc.

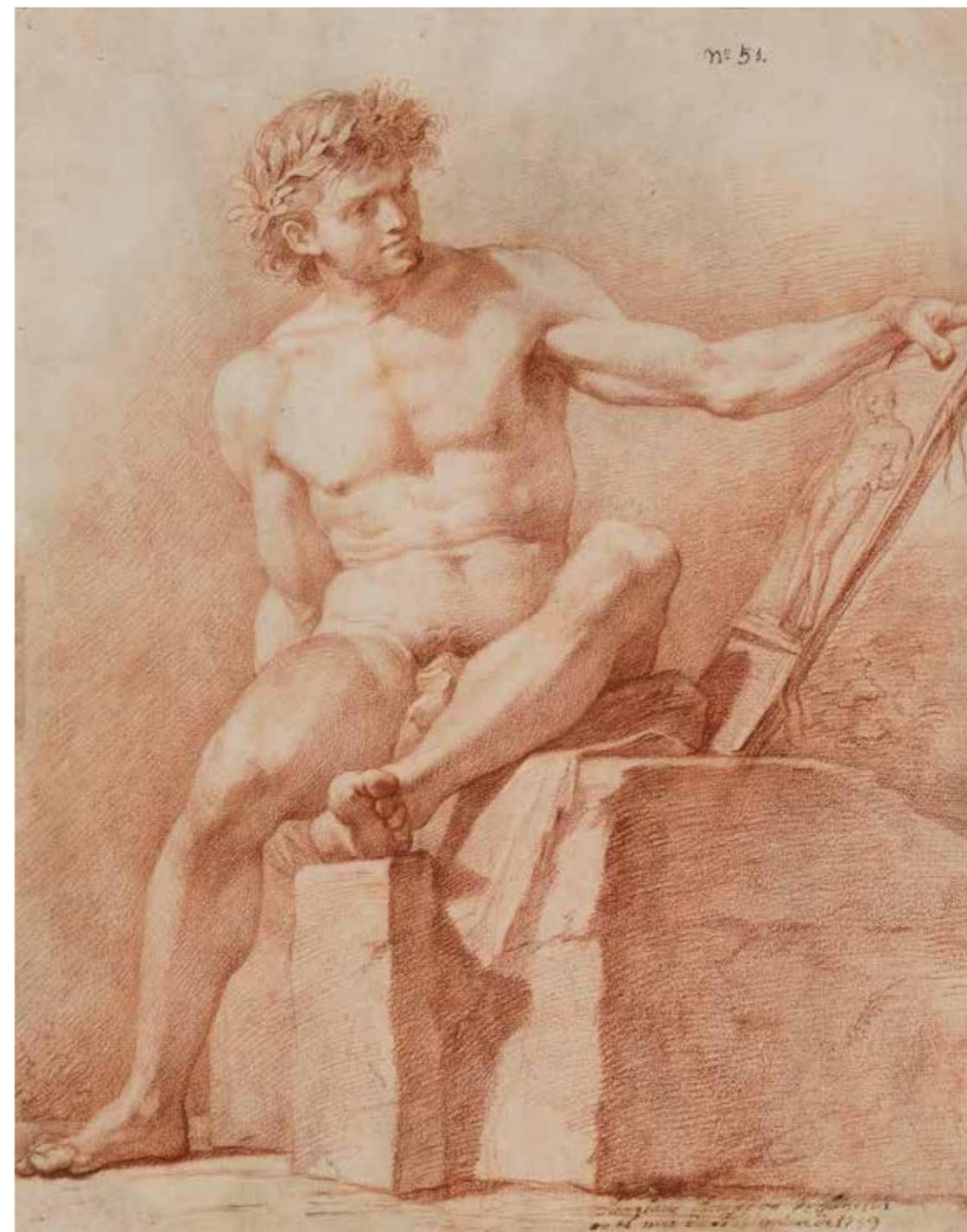
Maella later worked at other locations, such as the cathedrals of Toledo and Burgo de Osma, while painting official portraits of the royal family and cartoons for the Royal Tapestry Factory. The pinnacle of his career came in 1799, when he and Francisco de Goya were appointed court painters and officially charged with the safekeeping and restoration of the royal sites. However, after

cámara y encargado oficial de la custodia y restauración de los Reales Sitios. Pero, tras la invasión napoleónica de 1810 va a caer en desgracia, siendo acusado de afrancesado y haberse puesto al servicio de José Bonaparte, por lo que Fernando VII lo reemplazará en las tareas de la real casa, optando por su compatriota Vicente López.

Maella fue un incansable pintor de excelente formación neoclásica, cuya pintura no tuvo rival en la España del momento. Y también un grandísimo dibujante, que dominó todas las técnicas al uso en su tiempo, poniéndolas al servicio de la correcta y perfecta realización de la pintura de mayor formato, fuera sobre muro o lienzo.

the Napoleonic invasion of 1810, Maella fell from grace: accused of being a French sympathiser and willingly serving Joseph Bonaparte, Ferdinand VII reassigned his duties in the royal household to fellow Valencian Vicente López.

Maella was an indefatigable artist with superb neoclassical training whose painting was unrivalled in the Spain of his day. He was also a superlative draughtsman who had mastered all the customary techniques of his time and used them to achieve precision and perfection in his large-format paintings, whether on walls or on canvas.



31. **Academia masculina.** 1759

Sanguina sobre papel verjurado. 475 x 375 mm.

**DJO103D** (IN.54)

Inscripciones: Parte inferior derecha: “*Mariano Salvador de Maella / en el mes de noviembre de 1759*”. Ángulo superior derecho, a lápiz negro: “*nº51*”. Al dorso, a lápiz: “*35*”.

Procedencia: Colección Mateo Inurria. Depositado por el Ayuntamiento de Córdoba en 1943.

Bibliografía: García de la Torre, 1997, pp.194-196; Catálogo, 2002, p.288; Mano, 2011, t. II, p.104; Maier Allende, 2018, p. 84.



Filigra del dibujo

31. **Academic study of a male nude,** 1759

Red chalk on laid paper. 475 x 375 mm

**DJO103D** (IN.54)

Inscriptions: Bottom right: “*Mariano Salvador de Maella / en el mes de noviembre de 1759*” [Mariano Salvador de Maella, in the month of November 1759]. Top right corner, in black pencil: “*nº 51*”. On the back, in pencil: “*35*”

Provenance: Mateo Inurria collection, on permanent loan from Córdoba City Council since 1943

Bibliography: García de la Torre, 1997, pp. 194-196; Siglo XVIII, 2002, p. 288; Mano, 2011, vol. II, p. 104; Maier Allende, 2018, p. 84

Dibujo de clarísima vocación académica realizado por Maella en Roma con técnica de lápiz sanguina, que presenta a un modelo masculino sentado sobre un montículo o sillar. Dicho modelo aparece desnudo, coronado de laurel, y sosteniendo con la mano izquierda una carpeta de dibujos, de entre los que está admirando el de una escultura clásica. Por ello, y aunque no fuese de manera intencionada, José Manuel de la Mano, experto en la obra dibujística de este importante artista valenciano, ha llegado a afirmar que esta academia se erige en una alegoría del fundamento del aprendizaje del joven artista en el setecientos, cimentada sobre el estudio del natural y de la estatuaria clásica, habiendo sido hecha en un momento en

Maella drew this obviously academic sketch of a male model perched on a mound or stone block in Rome using red chalk. The model is naked except for a laurel wreath and his left hand holds a portfolio of drawing, with one of a classical sculpture in front which he seems to be admiring. According to José Manuel de la Mano, an expert on the drawings of this important Valencian artist, this academic study is (though Maella may not have intended it as such) an allegory of the foundations of a young artist's education in the 1700s, which were drawing from life and copying classical statuary. Made when Maella was about to win another prize from Rome's Accademia di San Luca, it is one of his most suggestive academic drawings and

que lograría un nuevo premio en la romana Academia de San Lucas, siendo una de sus academias más evocadoras y presentando un modelo que fue muypreciado en las postreras décadas de la centuria por varios seguidores (Mano, 2011, p. 104).

Desde que García de la Torre la publicara en 1997, ha sido estudiada por diversos autores, que la han juzgado como una obra típica del artista en este momento, y de gran calidad artística. Tal vez la de mayor calidad, junto a otra muy conocida del año 1761. Ambas han supuesto siempre lo mejor de su factura durante su estancia formativa en Roma, ciudad en la que residirá entre 1758 y 1765. Por lo demás, la pose del modelo fue habitual en ese momento, como demuestra otra parecida de Antonio González Ruiz que conserva el Museo Nacional del Prado (véase Paredes Giraldo, 1992, p. 319).

En el momento de su factura el artista contaba solo veinte años, edad suficiente como para mostrar su solvencia y habilidades, que le preparaban el camino para poder convertirse en un gran artista. De la conciencia que de esto se tenía por entonces en España, habla el hecho de que fue uno de sus dibujos académicos que fueron elegidos para ser enviados desde allí a la Real Academia de San Fernando de Madrid, como prueba de su buen hacer y para que sirviesen de modelo a copiar por los alumnos españoles. Esta no fue la única, pues nos ha quedado constancia documental de estos envíos, efectuados por Maella y otros compañeros pensionados, en 1760, 1763, 1764 y 1765. Con todos ellos, el número total de dibujos de Maella llegados a España llegaría a sumar hasta cuarenta y dos academias, algunas de las cuales serían también facilitadas con la misma pretensión a la Academia de San Carlos de Valencia.

Tan apreciadas llegaron a ser que, hasta cuarenta y siete de ellas fueron llevadas a las sucursales que la de San Fernando tuvo en Madrid, conocidas como la de la Merced, sita en él número treinta y cinco de la calle de ese nombre y la de Fuencarral, sita en el número doce, para general provecho de los alumnos. Concretamente ésta figuró en el

introduces a model that was greatly admired by several followers in the final decades of the century (Mano, 2011, p. 104).

Since García de la Torre published it in 1997, the drawing has been analysed by several scholars, who agree that it is a work of great artistic quality and typical of this particular stage in the artist's career. In fact, it may be the finest drawing in his oeuvre, matched only by the well-known sketch from 1761. Together they have long been considered the most outstanding products of his educational sojourn in Rome, where he lived from 1758 to 1765. The model's pose is also typical of that period, as supported by a similar work by Antonio González Ruiz now in the Museo Nacional del Prado (see Paredes Giraldo, 1992, p. 319).

The artist was only twenty years old when he drew this, but he already possessed the talent and skills that would pave the way to artistic greatness. Word of his ability had made its way back to Spain: one of his academic drawings was selected in Rome and sent back to the Real Academia de San Fernando in Madrid as proof of his progress and as a model for other Spanish students to copy. There are records of other works being dispatched in a similar way by Maella and fellow bursary recipients in 1760, 1763, 1764 and 1765. A total of forty-two academic drawings by Maella found their way to Madrid, and some of them were forwarded to the Academia de San Carlos in Valencia for the same purpose.

Maella's studies became so highly regarded that as many as forty-seven were sent to the San Fernando academy's other locations in Madrid—La Merced, located at number 35 on the eponymous street, and Fuencarral, at number 12—for the general benefit of their students. This particular work appeared in the inventory of the La Merced branch, where it apparently ended up in Inurria's hands when some instructor removed several drawings and “forgot” them in his studio.

There are four known copies of it: two at the Fine Art Department of the Universi-

inventario de la sucursal de la Merced, desde donde, al parecer, pasó a ser propiedad de Inurria en un momento en que varias de ellas fueron retiradas por algún profesor y “olvidadas” en su estudio.

De ella se conocen cuatro copias: dos en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, - una de José Mayne (1776) y otra de Luis Rascón Parejo (1790) -, y otras dos en la Real Academia de San Fernando, una firmada por José de Lartundo y Ferrer (1843) y otra por Pedro Cosson (1847). También en esta institución se han conservado otras cuatro de otro modelo de *San Jerónimo penitente*, efectuado en 1761, que estuvo destinada a la sucursal de Fuencarral y es otra de sus mejores academias primeras (véase Maier Allende, 2018, p. 84).

dad Complutense de Madrid—one by José Mayne (1776) and another by Luis Rascón Parejo (1790), and another two at the Real Academia de San Fernando, one signed by José de Lartundo y Ferrer (1843) and the other by Pedro Cosson (1847). The latter institution also owns four copies of another model of *The Penitent Saint Jerome*, made in 1761 and meant for the Fuencarral branch, which ranks among Maella’s best early academic drawings (see Maier Allende, 2018, p. 84).



311.- Mariano Maella. *San Jerónimo penitente*. 1761. Lápiz de plomo y realces de clarión sobre papel verjurado. 475 x 653 mm. En el mercado de arte madrileño en 2019.



### 32. *Detalle de La disputa del Sacramento de Rafael en el Vaticano. 1761*

Sanguina sobre papel verjurado. 610 x 459 mm.

**DO0097D** (IN.52)

Inscripciones: Ángulo inferior izquierdo, a tinta: “año 1.761 mes de octubre”. Ángulo superior derecho, a lápiz: “nº 63”. Al dorso, a lápiz: “68”.

Procedencia: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Colección Mateo Inurria. Adquirida a María Luisa Serrano Crespo, viuda de Inurria por el Ayuntamiento de Córdoba y depositado en 1943.

Bibliografía: Mano, 2011, t. II, p.122-125; Maier Allende, 2018, p. 84.

### 32. *Detail from Raphael's Disputation of the Sacrament in the Vatican, 1761*

Red chalk on laid paper. 610 x 459 mm

**DO0097D** (IN.52)

Inscriptions: Bottom left corner, in ink: “año 1.761 mes de octubre” [year 1761, month of October]. Top right corner, in pencil: “nº 63”. On the back, in pencil: “68”

Provenance: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Mateo Inurria collection. Purchased from María Luisa Serrano Crespo, Inurria's widow, by Córdoba City Council and placed at the museum in 1943

Bibliography: Mano, 2011, vol. II, pp. 122-125; Maier Allende, 2018, p. 84

Al igual que en el caso anterior, gracias a las investigaciones de José de la Mano, son bien conocidas la historia y vicisitudes de este otro dibujo académico de Maella efectuado en Roma, que copia un motivo de Rafael Sanzio. Huelga afirmar que, en ese momento, Rafael todavía continuaba siendo un paradigma fundamental para el aprendizaje de los futuros artistas. Y como expusimos con anterioridad, el valenciano estuvo allí pensionado desde 1760. Se sabe también que, en octubre de 1761, con las sesiones de la *Accademia del Nudo* interrumpidas por vacaciones, Maella aprovechó para acudir al Vaticano y esbozar esta sanguina, de la que también hizo otras versiones en dos grandes cartones a lápiz, al objeto de enviarlas a la Real Academia de San Fernando, como mandaban los estatutos

As in the preceding case, the history and vicissitudes of this academic drawing—a copy of an original motif by Raffaello Sanzio that Maella made while in Rome—are well known thanks to José de la Mano's research. It goes without saying that, in Maella's day, Raphael was still considered a fundamental role model and example that every aspiring artist ought to follow. As we have already seen, the Valencian was sent to Rome on a bursary in 1760. We also know that, in October 1761, when classes at the *Accademia del Nudo* were suspended for the holidays, Maella took the opportunity to visit the Vatican and sketch this red chalk composition, of which he made versions in pencil on two large pieces of card, with the idea of sending them to the Real Academia de San Fer-



32.1.- Luis Martínez. *Detalle de La disputa del Sacramento de Rafael en el Vaticano*. Real Academia de San Fernando (Inventario 81P-1281 Prueba examen).

para el pensionado durante su segundo año, y que servían para que los alumnos españoles las copiasen. Concretamente ésta, figuró con el número trece en el inventario de la institución de 1804.

Según Maier Allende estuvo también catalogada en la sucursal de La Merced, y de ella se conservan, concretamente, dos copias conocidas: una anónima de 1847 y otra firmada por Manuel Moreno Lombardo Ruiz en 1848. Pero se conocen también varias academias de otros autores que presentan el mismo motivo. Así, en una colección de Palma de Mallorca existe una versión que presenta la composición rematada en arco de medio punto, firmada a tinta como “Maella 1797” (Mano, 2011, p.124). Otra de ellas (sanguina sobre papel. 540 x 360 mm.) sería la subastada como de autor anónimo de escuela italiana del siglo XVIII, por Alcalá Subastas, en Madrid, en su sesión de 1 y 2 de diciembre de 2010. Una tercera (sanguina sobre papel 550 x 430 mm.) sería la firmada en 1844 por el

nando, as bursary recipients were required to do in their second year abroad, where they were copied by Spanish students. This specific drawing is listed as number thirteen in the academy's 1804 inventory.

According to Maier Allende, it was also recorded at the La Merced venue. There are two extant copies of it: an anonymous one from 1847 and another signed by Manuel Moreno Lombardo Ruiz in 1848. However, there are several academic studies of the same motif by other artists. For instance, a version in a Palma de Mallorca collection shows the composition beneath a semi-circular arch and is signed “Maella 1797” in ink (Mano, 2011, p. 124). Another (red chalk on paper, 540 x 360 mm) was auctioned as the work of an anonymous artist of the eighteenth-century Italian school by Alcalá Subastas in Madrid on 1-2 December 2010. A third (red chalk on paper, 550 x 430 mm) was signed in 1844 by the painter Joaquín Sigüenza Chavarrieta (El Peral, 1825-Madrid, 1902), an artist who also attended the San Fernando academy and went on to become court painter under Isabella II, curator of paintings at the Monastery of El Escorial, and a drawing instructor at the royal schools of El Escorial and Santa Isabel in Madrid. The latter drawing was put up for sale at the Goya auction held in Madrid on 11 and 12 June 2018.

It seems that, on 1 October 1776, Antonio González Velázquez borrowed this Roman drawing by Maella from the academy for his disciples to copy (Mano, 2011, p. 124) and never returned it. Sigüenza Chavarrieta therefore could have copied it in the studio of some professional active at that time, more than forty years after González Velázquez's death. The work changed hands several times before entering the museum, eventually ending up in the private collection of Córdoba sculptor Mateo Inurria Lainosa (1867-1924), who settled in the capital in 1911 after being hired to teach modelling and plaster casting at the Escuela de Artes y Oficios de Madrid.

pintor Joaquín Sigüenza Chavarrieta (El Peral, 1825 - Madrid, 1902), artista que se formó también en la de San Fernando, llegando a ser pintor de cámara de Isabel II y conservador de las pinturas del Monasterio de El Escorial, así como profesor de dibujo en los Reales Colegios de El Escorial y de Santa Isabel de Madrid. Esta última fue puesta en el mercado por la firma Goya, en la subasta celebrada en Madrid los días 11 y 12 de junio de 2018.

Parece que, el 1 de octubre de 1776, este dibujo romano de Maella fue sacado de las dependencias de la Academia madrileña por Antonio González Velázquez para que fuese copiada por sus discípulos (Mano, 2011, 124). Desde este momento el dibujo no habría vuelto a sus dependencias por lo que la copia de Sigüenza Chavarrieta pudo haber sido realizada en el estudio de algún profesional de la época, en un momento en que González Velázquez llevaba ya más de cuarenta años fallecido. Este paso de la obra por distintas manos antes de su llegada al Museo, es lo que también justifica su presencia en la colección particular del escultor cordobés Mateo Inurria Lainosa (1867 - 1924), que hubo de establecerse definitivamente en Madrid en 1911, tras ser nombrado profesor de Modelado y Vaciado en su Escuela de Artes y Oficios.



### 33. *Anunciación*.

Plumilla sepia con toques a la aguada sobre papel verjurado. 160 x 111 mm.

**DJO100D** (IN. 53c)

Inscripciones: Ángulo inferior izquierdo, a tinta: "57" (ó "97").

Procedencia: Colección Mateo Inurria. Depositado por el Ayuntamiento de Córdoba en 1943.

Bibliografía: García de la Torre, 1997, pp.194-196; Catálogo, 2002, p.288; Mano, 2011, t. II, p.104.

---

### 33. *Annunciation*

Pen and sepia ink with hints of wash on laid paper. 160 x 111 mm

**DJO100D** (IN. 53c)

Inscriptions: Bottom left corner, in ink: "57" (or "97")

Provenance: Mateo Inurria collection, on permanent loan from Córdoba City Council since 1943

Bibliography: García de la Torre, 1997, pp. 194-196; Siglo XVIII, 2002, p. 288; Mano, 2011, vol. II, p. 104

El presente dibujo, en peor estado de conservación que los dos anteriores y con una técnica completamente distinta, fue también propiedad de Mateo Inurria. A su llegada al Museo en 1943, se encontraba montado en un cartón y bajo cristal, junto a otros cuatro dibujos antiguos también de Inurria. Debió de haber llegado a sus manos por un conducto similar o parecido - si no el mismo - al que le llegaron los anteriores. Pero si en el caso de estos dos estaríamos ante ejercicios de tipo académico realizados para adquirir virtuosidad con el instrumento, aquí estamos ante un caso opuesto, ya que la finalidad última de lo que se aprecia en este papel, sería realizar un primer esbozo para una composición relativa a la Anunciación del Verbo Divino. Además, frente a ellos, su grado de conservación es bastante más deplorable, presentando grandes pérdidas en el soporte por erosión y oxidación

This drawing, in worse condition than the previous two and made using a completely different technique, was also owned by Mateo Inurria. When it arrived at the museum, it was mounted on card and behind glass, along with four other old drawings in Inurria's possession. It probably ended up in his collection in a similar, if not the same, way as the other two. But while the others are academic exercises done to perfect the artist's mastery of his craft, this one was made for a very different purpose, being the rough sketch of a composition depicting the Annunciation of the Divine Word. Its condition is also considerably worse than the other two, with significant losses of the paper support due to friction and oxidised inks, particularly on the angel descending from heaven.

The angels in glory clearly dominate the composition, taking up practically the en-

de tintas, particularmente en la zona del ángel que desciende del cielo.

La composición ha sido tratada dando un gran predominio de los ángeles en la zona de gloria, que llega a ocupar casi la totalidad de la mitad superior de su superficie. Además, parece que su autor quiso recuadrar o enmarcar la composición insertándola dentro de un rectángulo imaginario, método utilizado asiduamente cuando se quiere reforzar el concepto de pintura o lienzo, o como preparatorio para ser la zona a estampar sobre papel mediante plancha de acero o cobre. El guarismo que figura en su ángulo inferior izquierdo induce a pensar que hubiese formado parte de una serie, en ese caso de indudable afiliación didáctica, aunque no identificada. De no ser porque como dibujo se encuentra bastante alejado en el tiempo, se diría que fue inspirado en la estampa del mismo asunto realizada por el flamenco Justus Sadeler a partir de un antiguo dibujo de Friedrich Sustris (Véase Bartsch, s/f, p.196, n.º 80).

Considerado siempre como anónimo, y aunque en cuanto a trazo tiene rasgos comunes con algunos dibujos del círculo de Luis González Velázquez que conserva el Museo Nacional del Prado, - por ejemplo, con *La aparición de San Francisco de Sales a San Claudio Croeix*, o a San Juan Bautista Gord, - donde figuran unos angelitos también revoloteando y mirando hacia la tierra con tratamiento de cabeza muy parecida, en un solo redondel sin huella o signo de cabello -; se propone aquí por primera vez su adscripción al círculo del pintor valenciano, por considerarse que pudiera ser un ejercicio de los llamados "de primera intención", que Maella habría realizado especialmente a partir de 1770, momento en que fue llamado para sustituir a Tiepolo en la decoración de la colegiata del palacio de La Granja de San Ildefonso.

Así, ese trazo esquemático y espontáneo, aprendido en el seno de la Academia, en particular de Luis González, fue más frecuente de lo que se pensaba hasta ahora; apareciendo, por ejemplo, en el primer dibujo o borrón de la *Inmaculada Concepción*

tire upper half of the drawing. The author also appears to have framed it in an imaginary rectangle, a method often used to reinforce the idea of a painting or canvas, or to clearly mark the area where a steel or copper plate would print on the paper. The numerals in the lower left corner suggest that it was part of some unidentified series (undoubtedly for educational purposes). If not for the significant chronological distance, one might think it was inspired by Flemish printmaker Justus Sadeler's *Annunciation* after an old drawing by Friedrich Sustris (see Bartsch, n.d., p. 196, no. 80).

It has long been considered anonymous, and despite having certain features in common with drawings by the circle of Luis González Velázquez at the Museo Nacional del Prado (for example, *Saint Francis of Sales Appearing to Claudio Croix, or Juan Bautista Gord*, where the flying cherubs are also looking down at the earth, and their heads are rendered in a very similar way, as plain circles with no facial features or hair), we are now placing it in Maella's circle for the first time. This attribution is based on the belief that it may be a very rudimentary outline made by Maella after 1770, when he was called to replace Tiepolo on the job of decorating the collegiate church of the Palace of La Granja de San Ildefonso.

The schematic, spontaneous draughtsman-ship we see here, learned at the academy and particularly from Luis González, is more common in Maella than previously thought. It appears in the first sketch or draft of *The Immaculate Conception with Allegory of Spain* in the Ferdinand VII album at the Biblioteca Real, which he used to work out the composition of the painting on this same theme now in a private collection (see Mano, 1998, p. 387); and in *The Trinity with All the Saints* at the Museo Nacional del Prado (grey-brown wash, pen and pencil on yellowish laid paper, 336 x 216 mm, inv. F.D.1647), where the same vigorous yet highly agitated strokes were used to outline the cherubs' completely bald heads and wings, and where we observe the same

con la alegoría de España perteneciente al llamado Álbum de Fernando VII de la Biblioteca Real, que le sirvió para idear el cuadro del mismo asunto conservado en una colección privada (véase, Mano, 1998, p. 387). O también en la *Trinidad con todos los santos* del Museo Nacional del Prado (Aguada parada, pluma y preparado a lápiz sobre papel amarillento verjurado, 336 x 216 mm. Inv<sup>o</sup> F.D.1647), en el que se aprecia ese trazo enérgico pero muy nervioso que produce una manera similar de abocetar las cabezas de querubes, - que quedan completamente rapadas -, así como también la forma de delinear sus alas. O, en fin, también el gusto por dividir el soporte en dos mitades de similar tamaño (Véase Pérez Sánchez, 1977, Lam.XLVIII).



33.1.- Mariano Maella. *La Trinidad con todos los santos*. Museo Nacional del Prado.

tendency to divide the page in two halves of roughly equal size (see Pérez Sánchez, 1977, pl. XLVIII).



#### 34.- *Estudio para La lapidación de San Esteban. Hacia 1802*

Grafito y clarión sobre papel verjurado marrón grisáceo teñido en verde. 335 x 370 mm.

**DJO978D** (Db. 578)

Inscripciones: Ángulo superior derecho, a lápiz: "Roja". Al dorso, zona super. Dcha., a lápiz: "400/RICOS"

Procedencia: Depositado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en 2002.

Bibliografía: García de la Torre, 2004, p.27; Palencia, 2007, p. 25; Mano, 2011, t. II, pp. 648-650.

#### 34. *Study for The Stoning of Saint Stephen, ca. 1802*

Graphite and white chalk on green-tinted greyish-brown laid paper. 335 x 370 mm

**DJO978D** (Db. 578)

Inscriptions: Top right corner, in pencil: "Roja" [Red]. On the back, top right, in pencil: "400/RICOS"

Provenance: On permanent loan from the Regional Ministry of Culture of Andalusia since 2002

Bibliography: García de la Torre, 2004, p. 27; Palencia, 2007, p. 25; Mano, 2011, vol. II, pp. 648-650

Como ha sido puesto de manifiesto por diferentes estudiosos, este sugerente dibujo es uno de los trabajos iniciales realizados por Maella para la escena de la lapidación del diácono San Esteban como momento previo a su martirio, habiendo sido preparatorio para el lienzo que le fuera encargado en 1802 con destino a un retablo de la iglesia de San Esteban Protomártir de Valencia, con objeto de sustituir en su hornacina central, una imagen del santo realizada por el escultor Esteve y Bonet, coincidente con la remodelación del presbiterio del templo por los arquitectos Manuel Blanco y Salvador Sales (véase Mena Marqués, 2002, pp.104-106). De él existe también en el Museo Nacional del Prado, procedente de la colección Fernández Durán, otro dibujo de

As several scholars have already noted, this evocative drawing is one of Maella's preliminary sketches of Saint Stephen the Deacon just before his martyrdom, drawn while preparing the canvas he had been commissioned to paint in 1802 for an altarpiece in the church of San Esteban Protomártir in Valencia. His picture would replace an image of Saint Stephen by the sculptor Esteve y Bonet in the central niche as part of the remodelling project designed by architects Manuel Blanco and Salvador Sales for the church presbytery (see Mena Marqués, 2002, pp. 104-106). The Museo Nacional del Prado owns another drawing, formerly in the Fernández Durán collection, which is less detailed but complements and undoubtedly predates this one, as it portrays

menor concreción detallística, aunque complementario y sin duda anterior, al reflejar la escena del martirio completa y presentarse cuadrículado para ser llevado a mayor formato, (FD.1652) (Véase Pérez Sánchez, 1977, p. 66, lam. LIV a). Por tanto, ambos pertenecerían a sus años de trabajo ya en España y como pintor del rey.

A jugar por los diversos trabajos preparatorios que han llegado hasta nosotros, se deduce cómo el artista puso un especial empeño en que esta ocupación en su patria chica quedara muy digna. Puesto que

the entire martyrdom scene and has grid lines for transferring the image to a larger format (FD.1652) (see Pérez Sánchez 1977, p. 66, pl. LIV a). Both were therefore made during the years when Maella was working in Spain and in the king's service.

Judging by the various preparatory sketches that have come down to us, it seems the artist went to great lengths to create a masterpiece worthy of his native Valencia: for instance, a private collector owns an oil sketch that is virtually identical, down to the last detail, to the general composition in the Prado drawing and in the finished work at the Valencian church.

Maella's pursuit of perfection on this commission bore additional fruits: another small painting at the Real Academia de San Fernando of *Saint Stephen in Glory* (oil on canvas, 52 x 26 cm, Guitarte bequest) shows the saint posed in a manner similar to our drawing; and a privately owned oil sketch on card (27 x 25 cm) with the same title as the San Fernando canvas, for which it was probably made, depicts the young deacon wearing a red cope and kneeling in much the same pose.



34.-1.- Mariano Maella. *San Esteban en gloria*. Real Academia de San Fernando.

también se conocen, por ejemplo, en una colección privada, un boceto preparatorio al óleo que reproduce casi al detalle la composición general planteada en el dibujo del Prado y en el estadio final del templo valenciano.

Pero no cabe duda de que el empeño le dio para mucho, pues, que conozcamos, en la Real Academia de San Fernando se ha conservado otro pequeño cuadro suyo en que aparece *San Esteban en gloria* (óleo sobre lienzo 52 x 26 cm. Legado Guitarte), en el que la pose del santo es similar a la del dibujo; mientras que en una colección privada existe también un boceto pintado al óleo sobre cartón (27 x 25 cm), probablemente para éste último lienzo, al que se le titula de idéntica manera y en el que también la disposición genuflexa del joven clérigo, tocado con capa pluvial roja, es muy parecida.



### 35. *Retrato de Pío VI.*

Grafito sobre papel verjurado. 193 x 135 mm.  
**CE0099D** (In.53b)

Procedencia: Colección Mateo Inurria. Depositado por el Ayuntamiento de Córdoba en 1943.

### 35. *Portrait of Pius VI*

Graphite on laid paper. 193 x 135 mm  
**CE0099D** (In.53b)

Provenance: Mateo Inurria collection, on permanent loan from Córdoba City Council since 1943

El presente dibujo, que por primera vez se relaciona con Maella y se le da identidad, ha figurado en los inventarios antiguos del Museo como anónimo y con el título de “Retrato de dignidad eclesiástica”. Sin embargo, creemos estar ante un trabajo preparatorio para representar al papa Pío VI. Aunque por la pose en actitud de bendecir con la mano derecha recuerda bastante al retrato que le realizara Giovanni Micocca (Roma, 1763 - ¿) en 1793 que se conserva en la Galleria Nazionale de Arte Moderna de Roma procedente del fondo Mario Praz, tanto por la vestimenta como por el peinado, parece, más bien, inspirado en el que le realizara Domenico Porta (1722 - 1780), que fue pintor oficial de los papas de este momento, el cual se guarda en el museo romano del palacio Braschi. Fue realizado hacia 1776 y efigiado mostrando los planos del nuevo proyecto de la sacristía de San Pedro del Vaticano, obra que fue encargada por él a Carlo Marchionni, y cuya construcción se completó en 1785.

Dicho cuadro, del que se conocen varios dibujos preparatorios, sirvió de modelo para la estampa encargada por la curia a los ar-



Filigrana del dibujo

This drawing, now identified and linked to Maella for the very first time, always appeared in the museum’s old inventories as an anonymous “Portrait of an ecclesiastical authority”. Yet we believe it is a preparatory drawing for a portrait of Pope Pius VI. Although the pose with the right hand raised in blessing is reminiscent of the 1793 portrait by Giovanni Micocca (Rome, 1763-?) that was in the Mario Praz collection before ending up at the Roman Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, the attire and hairstyle are both closer to the likeness captured by Domenico Porta (1722-1780), official painter to several popes, and now at the Museo di Roma in Palazzo Braschi. The latter portrait, painted in about 1776, shows Pius displaying the plans for the new sacristy in Saint Peter’s Basilica, a job he entrusted to Carlo Marchionni that was finished in 1785.

Porta’s painting, for which several preparatory sketches have been identified, was the model for the engraving which the Roman Curia commissioned from Camillo Tinti and Domenico Cunego around 1779-1780 to circulate the image of the pope throughout the

Catholic world. The original picture shows Pius VI wearing a white cassock, rochet and surplice and crimson mozzetta and stole, all of which are also present in our drawing. However, the position and design of the large study armchair is different—very Rococo in Porta’s painting and more neoclassical in the museum’s sketch—perhaps because the artist wanted it to look more like a presidential or ceremonial chair than a papal throne.

Recordemos que Angelo Onofrio Braschi dei Bandi (Cesena, 1717-Valence-sur-Rhône, 1799), que tomó por nombre pontifical el de Pío VI, fue el papa número doscientos cincuenta de la iglesia católica, gobernándola entre 1775 y 1799. Para España fue importante, pues tuvo varias actuaciones desta-

Angelo Onofrio Braschi dei Bandi (Cesena, 1717-Valence-sur-Rhône, 1799), who took the name Pius VI as pontiff, was the two hundred and fiftieth pope in the history of the Catholic Church, which he governed from 1775 to 1799. His papacy was important for Spain, as he took several measures that affected its national interests. For instance, in 1781 he signed a papal bull granting “privileged altar” status to the Altar of Nuestro Padre Jesús Nazareno at the parish church of San Sebastián in Estepa; and on 1 August 1795 he established the feast of the Divine Shepherdess at the insistence of Blessed Friar Diego José de Cádiz, which had major repercussions throughout Andalusia. His election as pope was recorded on page 826 in Juan Gómez Bravo’s catalogue of the bishops of Córdoba, immediately after his account of the bishop of Havana’s consecration of Antonio Caballero y Góngora following his appointment as bishop in the Yucatan region.



35.1.- Domenico Porta. *Retrato de Pío VI.* Roma. Museo del palacio Braschi.

There is one more argument that supports Maella’s authorship. We know that, after a thirty-seven-year absence, Maella returned to Valencia in 1787 to paint a new chapel in the church of the Minim friary of San Sebastián. This chapel was dedicated to the Blessed Gaspar de Bono, a native of Valencia who died on 14 July 1604 and had been beatified by none other than Pius VI the year before, when his relics were transported to that chapel. In addition to the chapel walls, Maella painted the central image of the main altarpiece, *Funeral of the Blessed Brother*, now at the Museo de Bellas Artes, Valencia. In it, he depicted the friar’s body on a catafalque with the light of heaven bursting through the clouds above,

cadras respecto a los intereses patrios. Así, por ejemplo, en 1781 firmó la Bula Pontificia declarando altar privilegiado al de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la iglesia parroquial de San Sebastián de Estepa; y el 1 de agosto de 1795, instituyó la fiesta de la Divina Pastora por el celo puesto en ello por el beato fray Diego José de Cádiz, que tuvo una repercusión importantísima en toda Andalucía. Su nombramiento papal quedó anotado en la página ochocientos veintiséis del *Catálogo de los obispos de Córdoba* de Juan Gómez Bravo, justo después de relatar la consagración de Antonio Caballero y Góngora por el obispo de La Habana, con motivo de haber sido nombrado obispo en el Yucatán del continente hermano.

Pero la autoría de Maella aún tiene una afinidad más que puede justificarla. Y es a través de la figura del beato Gaspar Bono, pues sabemos que en 1787, tras treinta y siete años de ausencia, el artista regresó a Valencia para encargarse de la decoración pictórica de la recién inaugurada capilla del beato Bono en la iglesia del convento de frailes mínimos de San Sebastián. Y este bienaventurado valenciano, fallecido el 14 de julio de 1604, fue beatificado precisamente por Pío VI un año antes, habiéndose llevado reliquias suyas a dicha capilla. Para la misma, además de las pinturas de los muros, Maella pintó el cuadro central del retablo mayor, donde representó *Las exequias del beato*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En él opuso el cuerpo del finado sobre un catafalco y bajo un rompimiento de gloria, mientras una multitud de lisiados y menesterosos acudían con devoción a implorar su misericordia. Por tanto, es lógico suponer que, en algún momento, el pintor hubiese tenido que enfrentarse al problema de hacerle un retrato al papa que tanto había hecho para la beatificación de este fraile mínimo, y por derivación, tanto bien para su ciudad natal; aunque, a la postre, no se conozca ningún retrato que le realizara de manera certera. Por el contrario, sí que hizo un retrato del beato, con destino a la estampa que le fue encargada a Fernando Selma para conmemorar dicho acontecimiento.

while crippled and needy believers crowded round to plead for mercy. It therefore seems logical to suppose that, at some point, the painter would have at least considered portraying the pope who was so instrumental in the beatification of this Minim friar and, by extension, did so much good for his hometown. And although no confirmed portrait of the pontiff by Maella has surfaced to date, we know that he did portray Friar Gaspar for a print commissioned by Fernando Selma to commemorate that momentous occasion.



36. **San Pedro liberado por el Ángel.** Hacia 1808

Plumilla y aguada sepia y grisácea sobre papel verjurado.  
147 x 106 mm.

**CE088D** (Db. 25)

Inscripciones: Ángulo inferior izquierdo, a tinta: “de D<sup>n</sup> Mariano Maella.”

Procedencia: Colección Saló y Junquet.1888. (Inv. Romero Barros 1888, n<sup>o</sup> 640)

Bibliografía: Morales y Marín, 1996, pp. 177 y 2013; García de la Torre, 2006, p. 164.



Filigrana del dibujo

salir con la ayuda de un ángel. El primer papa aparece sentado por la parte izquierda, mientras observa a la criatura angelical descendiendo hacia él. Por la derecha, de espaldas, figura un soldado dormido o cegado por la luz del ángel. A pesar de estar firmado, no fue incluido por José de la Mano en su reciente catálogo general de dibujos del valenciano, quedando privado así de una mayor aportación crítica.

help of an angel. The first pope is seated on the left, watching as the angelic being descends towards him. On the right, we see the back of a soldier who is either sleeping or blinded by the angel's radiance. Despite being signed, José de la Mano did not include it in his recent general catalogue of the Valencian artist's drawings, depriving us of additional scholarly insight.

36. **Saint Peter Freed by the Angel,** ca. 1808

Pen and sepia and greyish wash on laid paper. 147 x 106 mm

**CE088D** (Db. 25)

Inscriptions: Bottom left corner, in ink: “de D<sup>n</sup> Mariano Maella”

Provenance: Saló y Junquet collection, 1877 (Inv. Romero Barros 1888, no. 640)

Bibliography: Morales y Marín, 1996, pp. 177 and 2013; García de la Torre, 2006, p. 164

Más señero y representativo de la forma de dibujar a pluma de Maella, creando sombras y realzando volúmenes mediante gruesas y compactas pinceladas de agua, es este último dibujo que se encuentra firmado, y en el que el dominio y plasmación de tema de la luz central, se hace evidente. Según el profesor Morales y Marín, es preparatorio para el pequeño lienzo de igual tema que existe en una colección particular con ligeras variantes; que, a su vez, sería el boceto para otro de mayor tamaño que no se sabe si llegó a realizar (Morales y Marín, 1996, 79, 177, 213). Dicho boceto se fecha hacia 1808, año también probable de este dibujo, que fue de Saló y Junquet.

Maella sitúa el motivo delante de la puerta de la celda de Pedro, a donde había sido enviado por Herodes, y de la que logró

This final drawing, more iconic and representative of Maella's style of drawing with a pen—creating shadows and heightening volumes with thick, dense strokes of wash—is signed by the artist and clearly dominated by the divine light radiating from the centre. According to Professor Morales y Marín, it is a preparatory drawing for a small canvas on the same theme, with minor variations, in a private collection, which in turn is a sketch for a larger work that Maella may or may not have executed (Morales y Marín, 1996, pp. 79, 177, 213). That sketch is dated to about 1808, probably the same year as this drawing, which was owned by Saló y Junquet.

Maella set the scene against the door to Peter's prison cell, where Herod had sent him and from which he escaped with the

## Bibliografía utilizada

## Bibliography

Alcolea, 1963. Alcolea, Santiago: *Córdoba*, Barcelona, 1963.

Angulo y Pérez Sánchez, 1977. Angulo Íñiguez, Diego y Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *A corpus of spanish drawings. Madrid School 1600 to 1650*, II, London, 1977.

Aranda Doncel, 2014. Aranda Doncel, Juan: *La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Córdoba. Estudio histórico y artístico de un edificio singular*, Ministerio de Defensa, Madrid, 2014.

Arias Anglés, 2018. Arias Anglés, Enrique: "Influencia de la pintura de los Países Bajos e Inglaterra en Vicente Camarón", *Archivo Español de Arte*, 55, 2018, pp.150-155.

Arnaiz, 1988. Arnaiz, José Manuel: "El Álbum de Vicente Camarón y otros dibujos españoles inéditos", *Academia*, 67, Madrid, 1988, pp.117-231.

Arnaiz, 1999. Arnaiz, José Manuel: *Antonio González Velázquez. Pintor de Cámara de su majestad*, Madrid, 1999.

Arrese, 1973. Arrese, José Luis: *Antonio González Ruiz*, Madrid, 1973.

Autores Varios, 1997: *De Pagnest à Puvís de Chavannes ; inventaire général des-sins école française XIII; musée du Louvre, musée d'Orsay*, Reunion Des Musées Nationaux, Paris, 1997.

Bartsch, s/f. Bartsch: *The illustrated Bartsch*, part.1, 73, s/f.

Alcolea 1963. Alcolea, Santiago. *Córdoba*, Barcelona, 1963.

Angulo & Pérez Sánchez, 1977. Angulo Íñiguez, Diego, and Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. *A Corpus of Spanish Drawings. Madrid School 1600 to 1650*, II. London, 1977.

Aranda Doncel, 2014. Aranda Doncel, Juan. *La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Córdoba. Estudio histórico y artístico de un edificio singular*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2014.

Arias Anglés, 2018. Arias Anglés, Enrique. "Influencia de la pintura de los Países Bajos e Inglaterra en Vicente Camarón", *Archivo Español de Arte* 55, 2018, pp. 150 155.

Arnáiz, 1988. Arnáiz, José Manuel. "El Álbum de Vicente Camarón y otros dibujos españoles inéditos", *Academia* 67, 1988, pp. 117 231.

Arnáiz, 1999. Arnáiz, José Manuel. *Antonio González Velázquez. Pintor de Cámara de su majestad*. Madrid, 1999.

Arrese, 1973. Arrese, José Luis. *Antonio González Ruiz*. Madrid, 1973.

Bartsch, n.d. Bartsch, Adam von. *The Illustrated Bartsch*, part 1, 73, n.d.

Boix, 1922. Boix, Félix. *Exposición de Dibujos:1750 a 1860: catálogo general ilustrado*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1922.

- Boix, 1922. Boix, Félix: *Exposición de Dibujos: 1750 a 1860: catálogo general ilustrado*, Sociedad Española de amigos del Arte, Madrid, 1922.
- Bottineau, 1986. Bottineau, Yves: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, FUE, Madrid, 1986.
- Catálogo, 2002. *Siglo XVIII, España, El sueño de la razón*, catálogo de la exposición, Madrid, 2002.
- Ciruelos Gonzalo, 1994. Ciruelos Gonzalo, Ascensión: "El dibujo en la Real Academia de San Fernando. Contribución al estudio de sus colecciones", *Academia*, 78, 1994, pp. 132-178.
- Ciruelos Gonzalo y Durán Üjea, 1994. Ciruelos Gonzalo, Ascensión y Durán Üjea, M<sup>a</sup> Victoria: "Nuevos datos sobre pinturas y dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia*, 79, 1994, pp. 315- 340.
- Díez, 1999. Díez, José Luís: *Vicente López. Vida y obra*. Madrid, 1999.
- Durán, 1980. Durán González-Meneses, Reyes: *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la Colección del Museo de la Casa de la Moneda*, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid, 1980.
- Espinós, 1977. Espinós, Adela: "Un inventario de dibujos conservado en la Academia de San Carlos de Valencia (1773-1821)", *Archivo de Arte Valenciano*, 1977, pp. 73-81.
- Espinós, 1979. Espinós, Adela: *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de Dibujos*, IV Vols., Madrid, 1979.
- Espinós, 1982. Espinós, Adela: "Dos lienzos de José Camarón y Boronat en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 9, III, septiembre- diciembre de 1982, pp.169-174.
- Espinós, 1997. Espinós, Adela: *Dibujos valencianos del siglo XVII*, catálogo de la exposición, Sevilla, 1997.
- Bottineau, 1986. Bottineau, Yves. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700 1746)*. Madrid: FUE, 1986.
- Ciruelos Gonzalo, 1994. Ciruelos Gonzalo, Ascensión: "El dibujo en la Real Academia de San Fernando. Contribución al estudio de sus colecciones", *Academia*, 78, 1994, pp. 132 178.
- Ciruelos Gonzalo & Durán Üjea, 1994. Ciruelos Gonzalo, Ascensión and Durán Üjea, María Victoria. "Nuevos datos sobre pinturas y dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia*, 79, 1994, pp. 315 340.
- Díez, 1999. Díez, José Luís. *Vicente López. Vida y obra*. Madrid, 1999.
- Durán, 1980. Durán González-Meneses, Reyes. *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la Colección del Museo de la Casa de la Moneda*. Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1980.
- Espinós, 1977. Espinós, Adela. "Un inventario de dibujos conservado en la Academia de San Carlos de Valencia (1773 1821)", *Archivo de Arte Valenciano*, 1977, pp. 73 81.
- Espinós, 1979. Espinós, Adela. *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de Dibujos*, 4 vols. Madrid, 1979.
- Espinós, 1982. Espinós, Adela. "Dos lienzos de José Camarón y Boronat en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 9, III, September December 1982, pp.169 174.
- Espinós, 1997. Espinós, Adela. *Dibujos valencianos del siglo XVII* [exhibition catalogue]. Seville, 1997.
- Espinós Díaz, 2006. Espinós Díaz, Adela. *José Camarón Bonanat 1731 1803* [exhibition catalogue]. Museo de Bellas Artes de Castellón, 2006.
- Espinosa Martín, 1992. Espinosa Martín, Carmen. "Mengs y el retrato de Carlos III del museo Lázaro Galdiano", *Goya*, 229 230, 1992, pp. 74 76.
- Espinós Díaz, 2006. Espinós Díaz, Adela: *José Camarón Bonanat 1731-1803*, catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes de Castellón, 2006.
- Espinosa Martín, 1992. Espinosa Martín, Carmen: "Mengs y el retrato de Carlos III del museo Lázaro Galdiano", *Goya*, 229-230, 1992, pp. 74-76.
- Francés, 1926. Francés, José: "Un álbum de dibujos", *Nuevo Mundo*, 1 de octubre de 1926.
- García de la Torre, 1991. García de la Torre, Fuensanta. "El niño en los dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba", in *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*. Córdoba, 1991, pp. 69 87.
- García de la Torre, 1997. García de la Torre, Fuensanta. *Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba* [catalogue of the exhibition held at the Museos de Bellas Artes in Córdoba, Seville and Granada, December 1997 January 1998]. Seville, 1997.
- García de la Torre, 2004. García de la Torre, Fuensanta. *Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba. Adquisiciones y donaciones 1992 2003* [exhibition catalogue]. Seville, 2004.
- García de la Torre, 2006. García de la Torre, Fuensanta. *Dibujar la mirada. Fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba* [exhibition catalogue]. Burgos: Caja de Burgos, 2006.
- García Gainza, 1986. García Gainza, María Concepción. "Virgen del Rosario firmada por Oliveri", *Archivo Español de Arte*, 235, 1986, pp. 324 329.
- Maier Allende, 2018. Maier Allende, Jorge. "Modelos para la enseñanza: dibujos de Maella en los inventarios generales de los Estudios de la Merced y Fuencarral", in Bonet, Antonio et al. *Colección de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 2018, pp. 82 91.
- Mano, 1998. Mano, José Manuel de la. "Nuevas aportaciones a la intervención de Maella en la decoración de la Colegiata de La Granja", *Archivo Español de Arte*, LXXI, 284, 1998, pp. 375 390.
- Mano, 2011. Mano, José Manuel de la. *Mariano Salvador Maella (1739 1891). Dibujos. Catálogo razonado*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2011.

- Mano, 2011. Mano, José Manuel de la: *Mariano Salvador Maella (1739-1891). Dibujos. Catálogo razonado*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2011.
- Martínez, 2022. Martínez, Alejandro: “Luis Paret y el genio del “dibuxo””, en Autores Varios: *Luis Paret en Bilbao, Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 12, marzo de 2022, pp. 56-69.
- Martínez Pérez, 2018. Martínez Pérez, Alejandro: *Dibujos de Luis Paret y Alcázar (1746 - 1799). Catálogo razonado*, Centro de Estudios Europa Hispánica y Biblioteca Nacional de España, Madrid, 2018.
- Mena Marqués, 2002. Mena Marqués, Manuela: “Goya y Maella en Valencia. Religiosidad ilustrada y tradición”. En autores Varios: *Goya y Maella en Valencia. Del boceto al cuadro de altar*, catálogo de la exposición, Valencia, 2002.
- Mollinedo, 1973. Mollinedo, Dolores: “Algunos dibujos de Mariano Salvador Maella”, *Archivo Español de Arte*, 182, 1973, pp.145-157.
- Montes Bernárdez, 2020. Montes Bernárdez: *Destrucción del patrimonio arquitectónico de la ciudad de Murcia. 1712-2012*, Murcia, 2020.
- Montolío Torán, 2017. Montolío Torán, David: “José Camarón Bonanat (Segorbe, 1731-1803) y algunas nuevas obras en el camino de Aragón. Del Valle del Palancia a Teruel”, *Maestro de Rubielos, Estudios y Ensayos de Arte*, 7, diciembre de 2017.
- Montoya Beleña, 1999. Montoya Beleña, Santiago: “Algunos grabados para el conocimiento de la obra de José Camarón”, *Archivo de arte valenciano*, 80, 1999, págs. 62-71.
- Morales y Marín, 1996. Morales y Marín, José Luis: *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*, Zaragoza, 1996.
- Morales y Marín, 1997. Morales y Marín, José Luis: *Luis Paret. Vida y obra*, Zaragoza, 1977.
- Martínez, 2022. Martínez, Alejandro. “Luis Paret y el genio del ‘dibuxo’”, in *Luis Paret en Bilbao, Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 12 March 2022, pp. 56 69.
- Martínez Pérez, 2018. Martínez Pérez, Alejandro. *Dibujos de Luis Paret y Alcázar (1746 - 1799). Catálogo razonado*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica and Biblioteca Nacional de España, 2018.
- Mena Marqués, 2002. Mena Marqués, Manuela. “Goya y Maella en Valencia. Religiosidad ilustrada y tradición”, in *Goya y Maella en Valencia. Del boceto al cuadro de altar* [exhibition catalogue]. Valencia, 2002.
- Mollinedo, 1973. Mollinedo, Dolores. “Algunos dibujos de Mariano Salvador Maella”, *Archivo Español de Arte*, 182, 1973, pp. 145 157.
- Montes Bernárdez, 2020. Montes Bernárdez, Ricardo. *Destrucción del patrimonio arquitectónico de la ciudad de Murcia. 1712 2012*. Murcia, 2020.
- Montolío Torán, 2017. Montolío Torán, David. “José Camarón Bonanat (Segorbe, 1731 1803) y algunas nuevas obras en el camino de Aragón. Del Valle del Palancia a Teruel”, *Maestro de Rubielos, Estudios y Ensayos de Arte*, 7 December 2017.
- Montoya Beleña, 1999. Montoya Beleña, Santiago. “Algunos grabados para el conocimiento de la obra de José Camarón”, *Archivo de arte valenciano*, 80, 1999, pp. 62 71.
- Morales y Marín, 1996. Morales y Marín, José Luis. *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*. Zaragoza, 1996.
- Morales y Marín, 1997. Morales y Marín, José Luis. *Luis Paret. Vida y obra*. Zaragoza, 1977.
- Morales Salcedo & Palencia Cerezo, 2003. Morales Salcedo, Francisco Javier and Palencia Cerezo, José María. “Advocaciones marianas. Dibujos y grabados del Museo de Bellas artes de Córdoba”, in *Las advocaciones marianas de gloria, Actas del I Congreso Nacional*, vol. II. Córdoba, 2003.
- Morales Salcedo y Palencia Cerezo, 2003. Morales Salcedo, Francisco Javier y Palencia Cerezo, José María: “Advocaciones marianas. Dibujos y grabados del Museo de Bellas artes de Córdoba”, en *Las advocaciones marianas de gloria, Actas del I Congreso Nacional*, t. II, Córdoba, 2003.
- Orellana, 1967. Orellana, Marcos Antonio de: *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Valencia, Librerías París-Valencia, 1967.
- Palencia Cerezo, 2007. Palencia Cerezo, José María: “Secando lagunas y rellenando huecos: nuevos fondos para dos décadas”, in *Museo de Bellas Artes de Córdoba. Incremento de colecciones (1986 2006)* [exhibition catalogue]. Córdoba: Museo de Bellas Artes de Córdoba, 2007, pp.15 35.
- Palencia Cerezo, 2023. Palencia Cerezo, José María. “Enrique Romero de Torres asesor artístico del Conde de Torres Cabrera”, *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 172, 2023, pp. 471-498.
- Paredes Giraldo, 1990. Paredes Giraldo, María Camino. *Antonio González Ruiz (1711 1788)* [exhibition catalogue]. Museo de Navarra, 1990.
- Pérez Sánchez, 1977. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. *Museo del Prado. Catálogo de dibujos: Siglo XVIII, C-Z*. Madrid, 1977.
- Pérez Sánchez, 1986. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Réunion des Musées Nationaux [RMN], 1997. *De Pagnest à Puvis de Chavannes; inventaire général dessins école française XIII; musée du Louvre, musée d'Orsay*. Paris, 1997.
- Rodríguez Culebras, 1975. Rodríguez Culebras, Ramón. “Paisajes y escenas de género en la obra del pintor José Camarón”, *Mijares, revista del Colegio Universitario de Castellón de la Plana*, vol. 2, 1975, pp. 179 192.
- Rodríguez Culebras, 1999. Rodríguez Culebras, Ramón. *Camarón. Dibujos y grabados* [exhibition catalogue]. Valencia, 1999.

Rodríguez Culebras, 1999. Rodríguez Culebras, Ramón: *Camarón. Dibujos y grabados*, Catálogo de la exposición, Valencia, 1999.

Rodríguez Culebras, 2006. Rodríguez Culebras, Ramón: *José Camarón Bonanat, un pintor valenciano en tiempo de Goya*, catálogo de la exposición, Segorbe, 2006.

Ruiz García, 1994. Ruiz García, P : “El marquesado de Beniel y el mayorazgo de Vélez Málaga”, *Cuadernos Benialenses*, II, Murcia, 1994, 165 pps.

Santiago Páez, 1990. Santiago Páez, Elena María: *Miguel Jacinto Meléndez. 1679-1734*, catálogo de la exposición, Museo Municipal de Madrid, Madrid, 1990.

Santiago Páez, 2011. Santiago Páez, Elena María: *Miguel Jacinto Meléndez pintor 1679-1734*, Arcolibros, Granada, 2011.

Silva Maroto, 1994. Silva Maroto, Pilar: “Rafael y la pintura española del siglo XVII”, *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, t. II, 1994, pp.867-900.

Simal López, 2012. Simal López, Mercedes: “Una mirada a la corte de Felipe V. El bautismo de la Infanta Isabel en el Palacio del Buen Retiro, obra de Antonio González Ruiz”, *Goya*, 339, 2012, pp.146-161.

Tabar Anitua, 2008. Tabar Anitua, Fernando: “ Sobre la Inmaculada de Oliveri. Una talla de madera relacionada”, *Actas del IV Coloquio Nacional sobre Luis Salvador Carmona (1708-67). Conmemoración del III Centenario de su nacimiento, Cuadernos de Estepa*, 2, 2008, pp. 179-183.

Tárraga Baldó, 1992. Tárraga Baldó, María Luisa: *Giovan Domenico Oliveri y el taller de escultura del Palacio Real*. Patrimonio Nacional, CSIC, Instituto Italiano de Cultura, Madrid. 1992.

Rodríguez Culebras, 2006. Rodríguez Culebras, Ramón. *José Camarón Bonanat, un pintor valenciano en tiempo de Goya* [exhibition catalogue]. Segorbe, 2006.

Ruiz García, 1994. Ruiz García, P. “El marquesado de Beniel y el mayorazgo de Vélez Málaga”, *Cuadernos Benialenses*, II, Murcia, 1994, 165 pps.

Santiago Páez, 1990. Santiago Páez, Elena María. *Miguel Jacinto Meléndez. 1679 1734* [exhibition catalogue]. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 1990.

Santiago Páez, 2011. Santiago Páez, Elena María. *Miguel Jacinto Meléndez pintor 1679 1734*. Granada: Arcolibros, 2011.

Siglo XVIII, 2002. *Siglo XVIII: España, El sueño de la razón* [exhibition catalogue]. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.

Silva Maroto, 1994. Silva Maroto, Pilar. “Rafael y la pintura española del siglo XVII”, in *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, vol. II. Madrid, 1994, pp. 867 900.

Simal López, 2012. Simal López, Mercedes. “Una mirada a la corte de Felipe V. El bautismo de la Infanta Isabel en el Palacio del Buen Retiro, obra de Antonio González Ruiz”, *Goya*, 339, 2012, pp. 146 161.

Tabar Anitua, 2008. Tabar Anitua, Fernando. “Sobre la Inmaculada de Oliveri. Una talla de madera relacionada”, *Actas del IV Coloquio Nacional sobre Luis Salvador Carmona (1708 67). Conmemoración del III Centenario de su nacimiento, Cuadernos de Estepa*, 2, 2008, pp. 179 183.

Tárraga Baldó, 1992. Tárraga Baldó, María Luisa. *Giovan Domenico Oliveri y el taller de escultura del Palacio Real*. Madrid: Patrimonio Nacional, CSIC, Instituto Italiano de Cultura, 1992.

Este catalogo fue impreso con motivo de la exposición

DIBUJOS MADRILEÑOS Y VALENCIANOS DEL SIGLO XVIII  
DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA,  
celebrada en la Sala I del Museo de Bellas Artes de Córdoba  
entre octubre de 2023 y enero de 2024

---

This catalogue was printed in connection with the exhibition

EIGHTEENTH-CENTURY DRAWINGS FROM MADRID AND  
VALENCIA IN THE MUSEO DE BELLAS ARTES, CÓRDOBA  
held in Gallery I at the Museo de Bellas Artes, Córdoba, from  
October 2023 to January 2024